

علم الإنسان لم يعلم



کتابات
جامعہ طیبہ اسلامیہ
دہلی

شعبہ 92043918

شمارہ 5681

خود داخلہ 47212

اردو میں ڈراما نگاری

از
سید بادشاہ حسین حیدر آبادی

مطبوعہ شمس المطابع مشین پریس حیدر آباد دکن

بار اول - فروری ۱۹۳۵ء

مُصنّف کی دوسری کتابیں

”سلاطین اصفیہ کے رعایا سے تعلقاً: ہندوستان کی سب سے بڑی ریاست

کی دن دینی ریاست چوگنی تھنی۔ بادشاہ کی ہر دلعزیز

اور رعایا کی خوشحالی کے چرچے زبان زدِ عام

ہیں۔ تاریخ و صداقت کی روشنی میں ان کے اسباب

معلوم کرنے ہوں تو اس کتاب کا مطالعہ ضروری ہے۔

”دیوانِ تاباں“۔ حمد میر کے ہر دلعزیز شاعر میر عبدالحی رضوی تاباں

دہلوی کے کیا اب کلام کو پہلی مرتبہ نہایت نکاش

و تحقیق سے مرتب کیا گیا ہے۔ تاباں کی حیات

اور شاعری پر ایک پُر از معلومات مقدمہ بھی شائع

ہے۔ قیمت ایک روپیہ عجم

سول ایجنٹ: آرکیڈ یا نیوز ایجنسی۔ اندرون بودیشاہ تاجدار کوٹلہ۔

حیدر آباد دکن۔

سب ایجنٹ: ساقی ”بک ڈپو“ کہاری باہلی۔ ممبئی۔

”شہاب“ بک ڈپو۔ بیرون دیر پور۔ حیدر آباد دکن۔

۱۲۲۷ھ

محنت سائین فہرست

۱۵۳	شیکسپیر کے ترجمے	۱	دیباچہ
۱۶۳	دوسرے قدیم ترجمے	۱	ڈراما کی ابتدا
۱۹۷	قدیم ناٹک کمپنیاں	۷	ڈراما کی قسمیں
۲۱۵	طرز جدید کے پیش رو	۳۰	ڈراما اور تھیٹر
۲۳۰	طرز جدید کے پیرو	۷۱	اردو ڈراما کی پیدائش
۲۵۹	نظم اور اردو ڈراما	۷۹	اندراج
۲۶۸	اردو ڈراما کا مستقبل	۹۹	قدیم اردو ڈراموں کی بعض اہم خصوصیات
۲۷۶	ماخذ	۱۲۵	طرز قدیم کے طبعی ذرا

انتساب

ہزار سنی مہین سلطنتہ مہاراجہ مہرشن پرشاد بہادر پیشکا
 و صدر اعظم باجکومت سرکار عالی کے نام نامی معنون
 کرنے کی حسب اجازت عزت حاصل کی جاتی ہے :

دیباچہ

—

ڈراما کے نقاد کی حیثیت کیا ہے؟ آیا اس کی حیثیت ڈراما اسٹیج کرنے والوں کے معاملے کی ہے یا ڈراما دیکھنے والوں کے رہبر کی؟ تاہم کمپنی کے مشترک حقیقت ہے یا محنت چین کی؟ تاہم کمپنی کے جتنے میں کا ایک فرد ہے یا تماشائیوں میں کا ایک تماشا شائی؟ فن کا خیال رکھتا ہے یا دوستی کا لحاظ؟ ادب کی خدمت کرنا چاہتا ہے یا روپیہ کمانا؟

ڈراما کے نقاد کا ایک مقصد ہونا چاہئے اور صرف ایک — اس کو چاہئے کہ اپنی بے لاگ اور بے لوث دانش کا کھلے بندوں اظہار کرے کسی ڈراما کو دیکھ کر اس کے دل پر جو اثرات پیدائیں ان کی جھلک دیکھ کر کو بھی دکھا دے — اپنے غیر جانبدارانہ تاثرات سے لوگوں کو متاثر کرے اور بس۔ ڈراما کے نقاد کا یہ کام نہیں ہے کہ وہ آپ کو یہ بتائے کہ فلاں ڈراما

دیکھنے کے قابل ہے یا نہیں۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ ایک شخص خواہ وہ کتنی ہی وسیع
 نظر اور کتنی ہی عمیق اور تنقیدی نگاہ کیوں نہ رکھتا ہو ڈراما جیسی مختلف المذاق
 ادب کی صنف کے متعلق خود اعتمادی سے کام لے؟ جتنا عجیب و غریب لیکن حدود
 دلچسپ اختلاف انسانی طبائع میں ہے شاید ہی کسی اور چیز میں ہو فن اور معیار
 سے بحث نہیں۔ رجحان، ذہنیت اور خیال کے اختلافات کی وجہ سے ہر شخص کی
 پسند طیغ و تلخ مد ہے۔ جو چیز ایک کو بہترین معلوم ہوتی ہے خواہ وہ کتنی ہی معیار
 اور فنی خوبیوں سے مالا مال کیوں نہ ہو ضروری نہیں کہ دوسرے کو بھی بہترین
 معلوم ہو جس طرح انسانی ساخت، خیالات اور قابلیتوں میں بیگانگی ہے اسی
 طرح ہر شخص کی پسند جدا ہے زیادہ نہیں تو تموثر اور ضرور اختلاف ہوگا۔ ظاہر
 نہیں تو باطنی ضرور۔ بعض دوسروں کو ناخوش کرنے کے لئے اپنی پسند کا
 اظہار نہیں کرتے۔ بعض دوسروں کو خوش کرنے کی خاطر اپنی مرضی کے خلاف
 دوسروں کی پسند کی تائید کرتے ہیں۔ بعض دولت حال کرنیکی فکر میں اپنی
 پسند کو دوسروں کی پسند پر قربان کرتے ہیں۔ بعض اپنے آپ پر بھروسہ نہ
 کرنیکی وجہ سے دوسروں کے ساتھ ہو جاتے ہیں۔ بعض اپنی پسند کو کسی بڑے
 آدمی (چرخیٹ) کی پسند پر بحیثیت پڑھادیتے ہیں۔ بعض مجیڑوں کی طرح
 خواہ مخواہ غلبہ آراء کا ساتھ دیتے ہیں۔ بعض اپنی پسند کا اعلان کرنے کی جرات
 نہیں رکھتے۔ بعضوں کا طبیعت شرمیلہ ہوتا ہے اور بعض دوسروں کے ذائد

کی خاطر اپنی پسند کا ایشار کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ انسانی پسند کا کوئی معیار متعین نہیں جتنے منہ اتنی باتیں جتنے دماغ اتنے ہی خیالات۔ جیسے اپنی اپنی طبیعت ویسے ہی اپنی اپنی پسند مختصر یہ کہ ڈرامے کے نقاد کا یہ کلام نہیں کہ دوسروں کے لئے ڈراما پسند کرے بلکہ اس کا فریضہ ہے کہ وہ اپنی پسند کا اعلان کرے۔

اسی لئے ڈراما کی تنقید پڑھنے والوں کو اس کا خیال رکھنا چاہئے کہ ان کے سامنے اپنے خیالات اپنے رجحانات اور اپنی پسند نہیں ہے بلکہ دوسرے کے خیالات۔ دوسرے کے رجحانات اور دوسرے کی پسند مشن نظر ہے۔ دونوں میں اختلاف ہو گا امکان ہے بلکہ ایک حد تک ضروری ہے لیکن تنقید پڑھنے والے کو چاہئے کہ غلطی دیکھ لیتے وہ اپنی پسند۔ اپنے رجحانات اور اپنے خیالات کو ہٹا کر دوسروں کی تنقید میں خود کو غرق کرے۔ تب کہیں جا کر اس کو دوسروں کی تنقید کا مزہ ملیگا ورنہ اپنی اور غیر کی پسند کی کشاکش میں تعصب طرفداری اور نفرت کے جذبے اس پر قابو پالینگے اور وہ تنقید سے پوری طرح لطف نہ ورنہ ہو سکیگا۔ پوری تنقید نقاد کے نقطہ نظر سے پڑھ چکنے کے بعد پڑھنے والے کو اختیار ہے کہ چاہے اس کی تائید کرے یا اس سے اختلاف۔

جس طرح نقاد کا کام مشکل ہے اسی طرح تنقید پڑھنے والوں کا کام بھی آسان نہیں۔ جیسا کہ ڈکے کی چوٹ اپنی رائے کا اعلان مشکل ہے ایسا بھی اپنی رائے سے ہٹ کر دوسرے کے خیال کا مطالعہ کرنا مشکل ہے تنقید

پہلے ضروری ہے کہ نقاد اپنے مضمون پر ایک گہری نظر ڈالے اور تنقید پر رائے
ظاہر کرنے والے کیلئے یہ لازمی ہے کہ وہ اس مضمون سے بھی واقف ہو اور تنقید
کا بھی مطالعہ (جس طرح سے کہ کیا جانے چاہئے) کرے۔ کس قدر مضحکہ خیز ہو گا اگر
کوئی فوجی جس نے اپنی ساری عمر سپاہیوں کو قواعد کرانے میں گذاری ہو بڑا مددشا
کے دراموں پر تنقید کرے اور اس سے کئی گنا زیادہ مضحکہ خیز ہوگی وہ رائے
جو اس تنقید پر ایک دو اساز کے قلم سے نکلی ہو جس نے کہ پوری عمر دوائیں
بنانے میں سرف کی ہو حقیقت یہ ہے کہ یہ چیزیں کتنی ہی مضحکہ خیز کیوں نہیں
زبان میں موجود ہیں لیکن یہ ضرور ہے کہ اس قسم کی لغویات دیر پا نہیں
ہوتیں اور زمانہ کے ہاتھوں جو کہ بہترین کسوٹی ہے مٹ جاتی ہیں۔

ہم نے اس کتاب میں کوشش کی ہے کہ اپنی رائے کا اظہار کریں
یہ تو قریب قریب ناممکن ہے کہ ہر چھوٹی بڑی بات کیلئے ہم اپنی ذاتی رائے
پیش کرتے کیونکہ بعض دفعہ ایک کے خیالات دوسرے سے کسی نامعلوم
اثر کے تحت جا ملتے ہیں اور بعض دفعہ دوسرے کی رائے اس قدر جاذب
نظر اور اس درجہ کشش رکھتی ہے کہ وہ دوسروں کی رائے کا خود بخود جز بن
جاتی ہے۔ یہیں اقرار ہے کہ ہم نے بعض جگہ دوسروں کی رائیوں کو اپنا
لیا ہے جس کا تفصیلی ذکر ماقدم میں کیا جائیگا اور جہاں ہم ایسا کرنے سے
قاصر تھے یا جہاں ہمیں دوسروں سے امتنان تھا اپنی رائے کا اظہار کیا۔

ممکن ہے کہ بعض اصحاب اس کو سخت تنقید خیال فرمائیں لیکن اس کا بھی امکان ہے کہ بعض اس کو نرم سمجھیں اور بعض بالکل سچی رائے خیال کریں بہر حال تمھوڑا بہت رایتوں میں اختلاف مطابق فطرت ہے۔

اسی سلسلہ میں یہ بھی واضح کر دینا ضروری ہے کہ ہم نے تمام ڈراما نگاروں کے پورے ڈراموں کا ذکر نہیں کیا اس کے کئی اسباب ہیں۔ ایک وجہ تو یہ کہ اس چھوٹی سی کتاب میں ان تمام کے تفصیلی تذکرہ کی گنجائش نہ تھی۔ دوسری وجہ ان پر زیادہ واضح ہوگی جنھوں نے اردو ڈراموں کا مطالعہ کیا ہے۔ ڈرامے ہائیک کمپنیوں کیلئے لکھے جاتے تھے۔ اور ناہائیک کمپنیاں لا تعداد قائم ہوئیں کچھ دنوں بنیں اور ٹوٹ گئیں۔ ایک ہی نام کی یا ڈراموں سے اختلاف کے ساتھ متعدد کمپنیاں قائم ہوئیں۔ ایک ہی نام کے یا ٹکڑوں کے متعدد ڈراما نگار گذرے اور ایک ہی نام کے متعدد ڈرامے لکھے گئے۔ کمپنیوں نے ڈراما نگاروں کو مشہور نہیں کیا بلکہ بعض دفعہ ان کا نام تک اشتہار پر نہ ہوتا تھا۔ اکثر ڈرامے شائع نہیں ہوئے اور اداکاروں کے سینوں میں مدفون ہو گئے۔ ڈراما عوام کے ہاتھوں میں ہونے کی وجہ سے تاریخ اور تنقید کی نظروں سے بچ رہا اور اس کی حیثیت محض کھیل تماشا کی رہی ان ہی مختلف اسباب کی بنا پر اردو کے پورے ڈراما نگاروں اور ان کی تصنیفات و تالیفات کا صحیح پتہ چلانا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن ہے۔

تیسری وجہ یہ ہوتی کہ ایسے ڈرامے اور ڈراما نگاروں میں کوئی خصوصیت نہ تھی اور جو صاحب طرز نہ تھے حد اطوارت کے تحت نظر انداز کر دیے گئے۔

تین دور تقسیم متوسط اور جدید ڈراما نگاروں کی طرز کے لحاظ سے قائم کئے گئے۔ ان کی خصوصیتیں بین کیگیش اور بعض متنازع ڈراما نگاروں اور ان کی تعینات کا علاحدہ علاحدہ مختصر طور پر تذکرہ کیا گیا۔ اگر کسی ڈراما نگار کو اپنا نام اس کتاب میں نظر نہ آئے تو وہ مایوس نہ ہوں کیونکہ اگر ہم نے انفرادی طور پر ان کا ذکر نہیں کیا تو مجموعی حیثیت سے ان کی طرز کا تو ضرور ذکر کیا ہے۔ کیونکہ ان کی طرز متذکرہ بالائن طرزوں میں سے کوئی نہ کوئی ہوگی جن کا ہم نے تفصیلی ذکر کیا ہے اسی لحاظ سے وہ مطمئن رہیں کہ ان کے نام سے زیادہ ان کی طرز کو ہم نے ہیئت دیدہ اس کے علاوہ اردو ڈراما کے مستقبل میں ہم نے بعض ایسے ڈراما نگاروں کا ذکر کیا ہے جنہوں نے ابھی ابھی ڈراما کی سرزمین پر قدم رکھا ہے اور ان کے متعلق بھی لکھا ہے جن کی کوششوں پر اردو ڈراما کے مستقبل کا دارومدار ہے۔ بہر حال اس کتاب کا مقصد مجموعی طور پر اردو میں ڈراما نگاری کی حالت کو پیش کرنا ہے نہ کہ انفرادی حیثیت سے ایک ایک ڈراما کو روشناس کرانا۔

ایک اور بات غور کرنے کے قابل ہے۔ اردو ڈراما نے کبوں ترقی نہیں کی اجمالی طور پر اس کا جواب یقیناً یہی ہے کہ ڈراما عام کیلئے لکھا گیا نہ خاص خواہہ فن سے ناواقف ڈراما نگاروں نے لکھا۔ روپیہ کمانے کے لئے لکھنے والے تھے۔

اسے کہیلا۔ فن سے ناواقف ہونے کی وجہ اس کے سوا کیا ہو سکتی ہے کہ اردو میں
 فن ڈراما پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ اردو ڈراما نگار اکثر انگریزی یا دو سر
 زبانوں سے ناواقف تھے جن میں اس فن پر پیش بہا ذخیرہ موجود ہے۔ جو
 انگریزی داں اور فن سے واقف تھے انہوں نے اس کی طرف توجہ نہ کی۔
 ایسی صورت میں ڈراما فن کی حیثیت سے کس طرح ترقی کر سکتا تھا۔ اس میں کوئی
 شک نہیں کہ فن سے ناواقف مصنف بھی بہترین ڈراما لکھ سکتا ہے۔ بالکل
 اسی طرح جس طرح کہ ایک شام فن شعر سے واقف ہوئے بغیر بھی اعلیٰ درجہ کے
 شعر کہہ سکتا ہے لیکن یہ اس وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس پر الہامی کیفیات
 طاری ہوں۔ ہم پوچھتے ہیں کہ کتنے ہیں دنیا کے بڑے بڑے ادیب، شاعر اور
 فن کار جو *Leonardo da Vinci* کی طرح الہام کا
 انتظار کرتے ہیں؟ کتنے ہیں جو فن کو فن کی خاطر اور شعر کو شعری خاطر مفردوں کرتے
 ہیں؟ کتنے ہیں جو ذاتی مفاد اور کاروباری چھینٹوں سے اپنا دامن داغدار نہیں
 ہونے دیتے؟ کوئی نہیں! دعویٰ کرنے والوں میں بتانا تو بے فیصدی جھوٹے ہیں الہامی
 کیفیات کبھی فن سے ناواقف ہو کر طبع آزمائی کرنا اپنی غلطیوں کو تپا اچا کر کرنا
 ہے۔ اسی لئے کیا یہ بہتر نہیں ہے کہ ہر فن کار اپنے فن سے متوجہ رہتے وقت
 ہو کر حسب ضرورت اس کاٹھ اٹھائے یا مخصوص اس وقت جب کہ اس کی طبع
 رسا الہامی فیض سے اکتساب کچھ نہ کر سکتی ہو۔ اسی وجہ سے کتاب کے شروع میں

ہم نے فنِ ڈرامائے متعلق بھی تھوڑی سی بحث کی ہے۔ چونکہ ڈراما اور تھیٹر کا ساتھ
چولی دامن کا ساتھ ہے اسی لئے ان کے تعلقات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ترقی یافتہ
عالمک اور ترقی یافتہ ادبیات کے ڈرامے اور تھیٹر کا ذکر بھی کیا ہے۔ چونکہ حصہ
ہمارے موضوع سے راست تعلق نہ رکھتا تھا اسی لئے صرف ضروری اور اہم چیزیں
لے لی گئیں اور نہیں نہایت اختصار کیساتھ بیان کیا گیا۔ پھر بھی اگر ہمارے ڈراما نگار
ایشیج کے منظم اور اداکار اس کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیں تو حسب ضرورت
مستفید ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ بھی یاد رہے کہ کوئی شخص صرف اصولوں کو یاد کر
بہترین ڈراما نگار یا بہترین اداکار نہیں ہو سکتا اس وقت تک جب تک کہ
بقول بنارڈ شاہ "فطرت نے اسے سو فیصدی اس کام کیلئے پیدا نہ کیا ہو۔"
اس سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ فطری لگاؤ کے ساتھ فن سے واقفیت
پر سہاگہ کام کرتی ہے۔

سید بادشاہ حسین حید آبادی

۶۔ جنوری ۱۹۳۷ء
نورخان کا بازار
حید آباد کن

ڈراما کی ابتدا

— ﴿﴾ —

مشہور ترین ڈراما نگار کے قول کے مطابق دنیا ایک ایٹم ہے اور انسان اداکار۔ اس کی پیدائش گویا ایٹم پر آنا ہے اور اس کی موت ایٹم سے گذر جانا۔ اداکاری میں رفتہ رفتہ وہ اتنا محو ہو جاتا ہے یا ایٹم کی کشش اس کو اس قدر جذب کر لیتی ہے کہ وہ اپنے سبز کمرہ (Green room) کو فراموش کر کے موجودہ ماحول میں کھو یا سا جاتا ہے اور انتہا یہ کہ پارٹ ختم کرنے کے بعد جب اس کو ایٹم سے ہٹایا جاتا ہے تو نہیں جانتا کہ اس کو کہاں منتقل کیا جا رہا ہے۔ لطف یہ کہ جب تک وہ سبز کمرہ میں تھا ایٹم سے بالکل ناواقف تھا اور جب ایٹم پر ہے سبز کمرہ سے بالکل بے خبر لیکن چونکہ وہ غلطاً اپنی اصلی حالت پر واپس جانا چاہتا ہے اس لئے اداکاروں کے نظریہ کے مطابق اس کی ایٹم کی ساری ٹانگ و دھنڑ اپنے اصلی مقام پر لوٹ جانے کی خاطر ہے اور جیسا

جیسا ایٹج پر اس کا وقفہ بڑھتا جاتا ہے ویسا ویسا وہ اپنے اصلی مقام کی طرف
 محدود کرنے کی کوشش میں کامیاب ہوتا جاتا ہے مگر در ذر ذرہ (Horse)۔
 (Horse) کے نظریہ کے لحاظ سے انسان دنیا کے ایٹج پر آنے کے بعد
 کچھ عرصہ تک اپنی پھیلی آبادی کے خوش آمد خواب دیکھتا رہتا ہے لیکن جوں
 جوں اس کا وقفہ زیادہ ہوتا جاتا ہے ایٹج کی آرائش اس کو محو نظارہ کر کے باہر
 سے بے خبر کر دیتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں جیسا کہ کسی حکیم نے جب کہ اس سے
 عیسائی مذہب اختیار کر لینے کے متعلق مشورہ کیا گیا تو انسانی زندگی کے متعلق
 کہا تھا کہ انسان کی زندگی اس پرندے کے مانند ہے جو طوفانی فضا سے دفعتاً
 ایک کمرے میں ایک دیرپچ سے داخل ہوتا ہے اور چشم زدن میں بدحواسی کے
 ساتھ دوسرے دیرپچ سے باہر نکل جاتا ہے۔ نہیں جانتا کہ کہاں سے آیا کتنی
 دیر ٹھہرا اور کہاں کے ارادے سے نکل گیا۔ یا پھر انسانی زندگی اس قلعہ کے
 قول کے موافق دور دراز ہے جس نے مر کے دم کسی پوچھنے والے سے کہا تھا کہ
 مجھے اپنی زندگی کے صرف دو دن یاد ہیں۔ ایک وہ جب کہ میں پیدا ہوا تھا اور
 ایک یہ جب کہ مر رہا ہوں۔ باقی کا حال وہی بہتر جانتا ہے جس نے مجھے یہاں
 بھیجا۔

اس ساری بحث سے ہم یہ نتیجہ نکالنا چاہتے ہیں کہ انسانی زندگی اور کامیابی
 سے زیادہ اہم نہیں البتہ ہم اس الجھن میں فی الحال گرفتار ہونا نہیں چاہتے

کہ انسان اپنی اداکاری میں کہاں تک مجبور ہے اور کس حد تک مختار کیونکہ یہ ہمارے موضوع کے احاطہ سے باہر ہے۔ گردہ میں باندھ رکھنے کیلئے اتنا کافی ہے کہ انسان دنیا کے ایجنٹ پر اداکار کی حیثیت سے چلتا پھرتا اور ہنستا بولتا ہے۔ انسان اور دنیا کے تعلق کو پیش نظر رکھ کر ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ڈراما اور سوسائٹی کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے۔

ڈراما کی ابتدا و نقالی سے ہوتی ہے اور یہ نقالی انسانی فطرت میں کو شکوٹ کر بھری ہے۔ روزمرہ کا مشاہدہ گواہ ہے کہ بچہ پیدا ہوتے ہی نقالی کا دھچپ مظاہرہ شروع کر دیتا ہے۔ بولنے میں وہ اپنے ہم صورتوں کی نقل کرتا ہے۔ چلنے میں وہ اپنے ساتھیوں کی پیروی کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ پیدائش سے موت تک انسان کا ہر فعل اور اس کی ہر حرکت نقالی کی ایک کھلی ہوئی عجیب و غریب لیکن دھچپ مثال ہوتی ہے۔ اگر کوئی شخص بات چیت اور چال و حال میں اپنے ہم صورت کی نقل نہ کرے تو دنیا والے اسے دیوانہ کہیں گے۔

کس بچوں کی کھیل کود کی مشق۔ ان کا ہر وہ بدلتا اور سوانگ ہنر دراصل ڈراما کی پیش مشقی (Rehearsal) ہے۔ جہاں بس پانچ بچے یکجا ہوئے بس بھر گیا ہے کسی نہ کسی دھچپ کھیل اور نقالی کے مظاہرہ کی سوچی۔ کبھی ایک چور ہوا اور باقی سب اس کے شریک جرم۔ کبھی

ایک بادشاہ بن بیٹا اور باقی اس کے مصاحب۔ کبھی کوئی دو لہا بنا اور ساتھی برائی۔ بعض دنہ بڑے گھر والوں اور دیکھے بھالے بزرگوں کی ریس شروع کر دی۔ غرض یہ کہ منہ چڑھانا۔ نقل کرنا اور سوانگ بھرنا انسان کی گھنٹی میں پڑا ہے۔ نقل کی وہ عالمگیر ہے۔ اس کا اثر انفرادیت سے اجتماعیت پر پڑا۔ ایک انسان دوسرے انسان کی نقل کرتے کرتے ایک قوم دوسری قوم کی نقل کرنے لگی۔ خواہ وہ نیشن کے سلسلہ میں ہو خواہ وہ تمدن کے رشتہ میں۔ اور یہی وجہ ہے کہ تمدن کی بنیادیں تقالی پر کھڑی ہیں۔

ظاہر ہے کہ انسان مدنی الطبع واقع ہوا ہے۔ وہ دنیا میں رہ کر دنیا والوں کی دست برد سے پرے نہیں رہ سکتا۔ میل ملاپ اور رابطہ و اتحاد دنیاوی زندگی کا ایک جزو لازمہ ہے۔ انسان کی اس فطری معاشرہ پسندی کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کے اظہار اور دوسرے کے درجہ بات سے واقف ہونے کیلئے بے چین نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہی فطری بے چینی فنون لطیفہ کی جڑ ہے اور یہیں سے ادبیات کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ ہم نے اوپر لکھا ہے کہ انسانی زندگی کی ابتدا تقالی سے ہوئی ہے اور تقالی ڈراما کی پیش مشقی ہے اس لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادبیات کی ادلیں صنف ڈراما ہے۔

ڈراما کے دو پہلو ہیں۔ تمثیلی اور ادبی تمثیلی پہلو بہت قدیم ہے اور

اس وقت سے اس کا رواج ہے جب کہ ادب ندیان اور تمدن کسی ایک کا بھی تاریخ
 نے پتہ نہ چلایا تھا۔ ادبیہ تہذیبی پہلو ابتداء میں مذہبی تھا کیونکہ مذہب ہی شاید
 دنیا کا قدیم ترین خیال ہے جن مذاہب میں اہتمام پرستی کا زیادہ رواج تھا
 وہاں ڈراما کو جنم لینے میں فطری سہولیت ہوتا ہوئی اور جن مذاہب میں دیوی
 اور دیوتاؤں کی کمی تھی وہاں اس کی جڑیں استوار نہ ہو سکیں۔ یونانیوں
 اور ہندوؤں کی دیو مالا کی شکر کی دیو مالا آج تک تاریخ نہیں بنا سکی بلکہ
 تاریخ ادبیات شاہد ہے کہ یونانی اور سنسکرت زبانوں میں ڈراما نے جس
 طرح ترقی کی اس کی مثال دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔

چونکہ ڈراما کی میدانش مذہبی اصول میں ہوئی اور یہ دیوی اور دیوتاؤں
 کی آغوش میں پلا۔ اسی لئے اس پر مذہبی رنگ روشن چمکتا رہا۔ یونان کا پہلا
 ڈراما نگار (Aeschylus) اسی ڈگر پر چلتا رہا۔ اس کے زمانہ
 میں اشخاص ڈراما صرف دو ہوتے تھے۔ اور اس کی عظمت زیادہ تر مکالمہ کی تھی
 اس کے بعد (Sophocles) نے اس زلف کی مشاطگی کی۔

اس نے ایک قدم آگے بڑھایا اور کرداروں کی تعداد کو تین تک پہنچایا۔
 (Euripides) ہی پہلا ڈراما نگار ہے جس نے یونانی
 اسٹیج کی تنظیم کی۔ اب تک اشخاص ڈراما دیوی یا دیوتا ہوتے تھے لیکن اس
 پہلے نے پرانی پیکر پٹنے سے انکار کیا اور اشخاص ڈراما کیلئے انسانی شخصیتوں کو

مختب کیا۔ ہر وقت سے ڈراما نے دن دو فی رات چوگنی ترقی شروع کی۔
 رفتہ رفتہ ڈراما نے مذہبی حدود توڑے اور زندگی کے دوسرے
 اہم شعبوں میں مداخلت شروع کی بالآخر ڈراما انسانی ذہنیتوں، رجحانات
 اور خیالات کا ترجمان ہو گیا اور ہمیں سے ورمل اس صنف کی مقبولیت
 پر ہر دفعہ نئی کی ہر لگ گئی قوم کی اصلاح تہذیب و تمدن کی درستی۔
 معاشی اور سیاسی ترقی اور جذبات و احساسات کی بیداری کے سلسلہ میں
 اس کو آلہ کار بنایا گیا۔ آہستہ آہستہ اس کا دامن اتنا وسیع ہوا کہ زندگی
 کی کوئی ضرورت ایسی نہیں رہی جس کی کہ اس میں سمائی نہ ہوئی ہو ساج
 ڈراما کو تنگی موضوع۔ کوتاہی خیال اور وسعت نظر کی شکایت نہیں۔ اور
 وہ برابر ترقی کے زینہ طے کرتا چلا جا رہا ہے۔ وہ دن دور نہیں جب کہ
 ڈراما ادبیات اور فنون لطیفہ میں نسبتاً زیادہ ممتاز جگہ حاصل کرے۔

ڈراما کی قسمیں

ڈراما کے دو اصنافِ عزنیہ اور طربیہ کو نظامِ طبعیہ و علیحدہ و کہانی دیتے ہیں لیکن بعض مواقع پر ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل نظر آتا ہے مثلاً بعض سلسلہ خیز ڈرامے "Problem Plays" ایسے ہیں جن کا انجام اچھا ہوتا ہے اور بعض ایسے کہ جن کا بُرا لیکن موت پر خاتمہ نہیں ہوتا بعض ڈرامے انصافِ شعری "Poetic justice" پر مبنی ہوتے ہیں جن میں نیک کردار ہر آفت سے بال بال بچ جاتے ہیں اور برے کردار اپنے کٹے کی سزا جگت کر لقمہ اجل ہو جاتے ہیں بعض ڈراموں میں نیک کردار بھی موت کے چٹکل میں ہمیں جاتے ہیں جیسا کہ "The Winter's Tale" میں ہوا لیکن خاتمہ المناک نہیں ہوتا بعض ڈراموں میں غمیز اور طربیہ تاثرات پہلو پہ پہلو نظر آتے ہیں۔ اس طرح ہے کہ نہ اس کا اقتداء اور نہ اس کا غلو شکسیر کی طرح بعض عزنیہ ڈراموں میں طربیہ حصہ منتقل ہو پر

قصہ کا جزو نہیں ہوتا۔ اور جو قبول (Neoclassic School) والوں کے حزنِ نیکے اثرات کو تباہ کرتا ہے اور حزنِ نیکے فناء کی ضمانت میں غلط انداز ہوتا ہے لیکن قبول (Romantic School) کے پیروں کے رنج و غم کو واقعی رنگ میں دکھا کر حزن و ملال کی موجوں میں غلام پیدا کرتا ہے۔ اس نفع کے ڈراموں میں طربیہ اور حزنِ نیکے کا ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا ناخن کا گوشت سے جدا کرنا ہے۔ کیونکہ وہ ایک دوسرے سے اکثر مواقع پر اس طرح پیوست ہو گئے ہیں اور ایک دوسرے میں کچھ اس طرح جاگزیں ہو گئے ہیں کہ ایک کی جگہ دوسرے میں خود بخود پیدا ہو گئی اگر ہم اس وقت یہ مان لیں کہ حزنِ نیکے کا انجام عام طور پر بُرا ہوتا ہے اور طربیہ کا عام طور پر اچھا۔ اگر (Drame) عام طور پر نہ حزنِ نیکے نہ طربیہ اگر حزنِ نیکے طربیہ میں عام طور پر حزن و طرب پہلو پہلو تو ڈراما کے اصناف کا ایک ہندل سا خاکہ پیش کرنے میں سہولت ہوگی۔ لیکن یہ ہمیشہ یاد رہے جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ ایک صنف دوسری صنف میں غیر محسوس طریقہ پر داخل ہو کر بعض دفعہ مکمل مل اور بعض دفعہ گم گم ہو جاتیگی۔ بہر حال کچھ ہونا بال نہ ہونے سے نفیست ہے اس لئے حسبِ ذیل نامکمل تقسیم ہی پیش کی جاتی ہے ممکن ہے کہ بعض پیچیدگیوں کو سمجھنے میں سہولت ہو۔

۱۔ حزنِ نیکے میں طرب کا کوئی عنصر شامل نہ ہو مثلاً (Othello, Dedipus)

۲۔ حزنہ جس میں طرب کا خفیف سا عنصر ہو۔ قصہ کا جزو نہیں بلکہ گڑی کو دور کرنے یا تقابل کی مدد سے تاثرات میں تلامطم پیدا کرنے کے لئے
مثلاً Hamlet, Macbeth

۳۔ حزن انگیز طریقہ جس میں حزن و طرب دونوں پتے برابر کے ہوں۔
۴۔ حزن انگیز طریقہ جس میں ذیلی مزاحیہ قصہ اصلی سنجیدہ قصہ کے ماتحت۔
۵۔ حزن انگیز طریقہ جس میں طرب اصلی قصہ ہو اور حزنہ داستان ذیلی
عشیت رکھتی ہو مثلاً The Much ado about nothing, Winter's Tale

۶۔ وہ ڈرامے جن میں انصاف شعری کا خیال رکھ کر اچھے کرداروں کو
باقی رکھا گیا ہو اور برے کرداروں کو تباہ کیا گیا ہو۔ مثلاً The
(Conquest of Granada)

۷۔ جن کا انجام اچھا ہو مثلاً
(The road to ruin)

۸۔ جن کا انجام پوری طرح اچھا نہ ہو
مثلاً (The merchant of Venice)

۹۔ جن میں متین اور شگفتہ پلاٹ
ساتھ ساتھ ہو مثلاً (Secret Love)

۱۰۔ وہ طنز پر مبنی جس کا انجام انصاف شعری پر ہوتا ہو مثلاً (

(Volpove

۱۱۔ وہ طنز پر مبنی جس کا انجام بھی اچھا ہو۔ اور جس کا مکالمہ اور قصہ بھی طرا

آئیز مثلاً (The way of the world

برگسان (Bergson) کا خیال ہے کہ (Drama

عموماً شخصیتوں سے تعلق رکھتا ہے اور طنز پر مبنی طبقہ سے طنز کا دار و مدار
تماشاہیوں کی بے حسی پر منحصر ہے جہاں ان میں ہمدردی کا احساس ہوا
ہنسی کا جذبہ کا فور ہو گیا اور ہمدردی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کہ
ان کی آنکھوں کے آگے نمونے (Types) نہیں بلکہ شخصیتیں
(Personalities) پیش ہوں۔ بلاشبہ انسان جوں جوں بڑھتا

کے دور سے گزرتا گیا اس کے احساسات اور مذاق میں بھی تدریجی ترقی
ہوتی گئی اور جس کو وہ پہلے قابلِ رحم نہ سمجھتا تھا وہی چیز اس کو اب خون
کے آنسوؤں سے لڑاتی ہے۔ ریکچوں کی لڑائی۔ مرغ بازی۔ اور بٹیر بازی۔
وغیرہ کا سولہویں صدی عیسوی تک اسپورٹس میں شمار تھا۔ لیکن بیسویں
صدی میں لوگوں کے خیالات بالکل ہی بدل گئے۔ یہ احساس کی ترقی اور
جذبات کی پیداوار تیزی کے ساتھ قابلِ حصول مزاحیہ نظاروں کا خاتمہ
کرتی رہی۔ وہ مزاح جو سولہویں اور سترہویں صدی کے مغربی اسٹیج

پر ہر لغزیز تھاج میسویں صدی کے تماشائی اس کو دیکھ کر ناک جھوں
چڑھاتے ہیں اور ہر اشیخ پر برنارڈ شا کا طوطی ہوتا نظر آتا ہے

طنز اور طربیا | طنز نگار معلم اخلاق نہیں ہو سکتا اسی نقطہ نظر سے
جس سے کہ اسٹیل ر Steele معلم اخلاق نظر آتا ہے۔ حقیقی

معلم اخلاق ہمیشہ احساس کو اجازت دیتا ہے نہ کہ شعور کو۔ اور طنز نگار شاید ہی
جذبات کو برا بیگفتہ کرتا ہے۔ طنز کی جھلک اتنی ہلکی ہونی چاہیے کہ وہ بہ
شکل نہی کی رنگینی میں پہچانی جاسکے۔ کیونکہ طنز اکثر و بیشتر قہقہوں
کی گونج میں ڈوب جاتا ہے لیکن اس میں بھی کچھ نہ کچھ حقیقت ضرور ہے
کہ ہم طنز پر اتنا نہیں ہنستے جتنا کہ مزاح پر اور اگر ہم ہنستے بھی ہیں تو اس
مزاحیہ اسلوب پر جس میں کہ طنز پوشیدہ ہے۔

ظرافت جو جسمانی اوصاف | گھٹیا ترین قسم کی ظرافت وہ ہے جو جسمانی
پیدا کیلیٹی ہو۔ اوصاف کی مدد سے طربیا میں پیدا کیلیٹی

ہو۔ یحانڈ۔ نقال اور سرکس کے مسخرے اسی ذریعہ سے تماشائیوں کو خوش
کرتے ہیں۔ ضرورت سے زیادہ موٹا پایا دبلا پایا حد درجہ کی اونچی ناک یا اسی
قسم کی دوسری جسمانی بدنمائیاں دیکھنے والوں کو بے قابو کر دیتی ہیں بشرطیکہ
بنظاہر ہو کہ اداکار کے سارے اعضاء اس کے قابو اور اختیار سے باہر
ہیں اور وہ ان سے اس طرح کام نہیں لے سکتا جس طرح کہ وہ چاہتا ہے

یا کوئی دھڑلایکتا ہے جسمانی اوصاف کے علاوہ لباس کی خصوصیت بھی تماشائیوں کیلئے طرفہ تماشایہ ہو سکتی ہے۔ عجیب غریب قطع و برید یا عجیب و غریب رنگ کا لباس بھی بعض دفعہ ہنساتے ہنساتے لٹا سکتا ہے۔ اس قسم کی ظرافت کی عمدہ مثال (Fancy dress) ہو سکتی ہے۔ اس کے

علاوہ مرد اگر عورت کا لباس زیب تن کرے یا عورت مرد کا لباس پہنے تو بھی دیکھنے والوں کیلئے کافی ہنسی کا سامان فراہم ہو سکتا ہے۔ تماشائی اس وقت بھی ہنستے ہنستے دوہرے ہو جاتے ہیں جب وہ اسٹیج پر ایک بہت لمبا شوہر اور ایک بہت پست قد بیوی یا بہت دبلا شوہر اور بے انتہا موٹی بیوی یا اس قسم کی دوسری چیزیں دیکھتے ہیں۔ اس کی دلچسپ مثال شکسپیر کے مشہور ڈراما (A Midsummer Night's Dream)

میں (Bottom) اور (Titania)

میں مل سکتی ہے۔ اور ایک دہ وقت بھی ہنسی کا ہوتا ہے جب ایک خوش رو نوجوان ایک کالی کلوٹی بھٹی بد نما عورت سے اظہار عشق کرتا ہے اور اس کے صحن کی تعریف میں زمین و آسمان کے قلابے ملاتا ہے۔ ظرافت جو سیرت اور کردار سے | حالانکہ طریقہ انفرادیت اور شخصیت پیدا کی گئی ہو۔ | سے اس طرح تعلق نہیں رکھتی۔

جس طرح کہ تزیین۔ لیکن سیرت و کردار کے نمونے اس کی بنیاد سمجھے جاتے

ہیں۔ درحقیقت کردار کی موجودگی ہی طریقہ کو مذاقیہ (Farce) سے جدا کرتی ہے۔ ذہنی بے اعتدالی مزاحیہ نگار کے لئے نعمت غیر مرتبہ ہوتی ہے۔ یہ بے اعتدالی عجیب ہو بھی سکتی ہے اور نہیں بھی۔ لیکن اس کا حماقت ہونا ضروری ہے۔ بقول مسٹر "سلی" (M. Sully) کے اس قسم کی ظرافت عیب تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ منہسی کا تعلق ہر اس چیز سے ہے جو اپنے مرکز سے ہٹی ہوئی ہو یا اس پر ضرورت سے زیادہ رنگ آمیزی کی گئی ہو۔ چنانچہ اس کا تعلق حسن و عیب دونوں سے یکساں ہے۔ بشرطیکہ ان کے اصلی خدوخال پر ضرورت سے زیادہ رنگ آمیزی کی گئی ہو۔ ایک ہی کردار میں اندرونی نامطابقت یا دو کرداروں میں ظاہری تصادم بھی بسا اوقات ظرافت کا سامان بننا کرتے ہیں۔ آخر الذکر عام طور پر زیادہ ہر دلعزیز ہے۔ یہ تصادم بعض دفعہ ایک ہی سیرت کے دو کرداروں کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اور بعض دفعہ مختلف سیرت کی وجہ سے۔ مثلاً اگر ایک کردار گپ باز ہے اور دوسرا بھی اس سے کسی طرح کم نہیں تو دونوں کا عجیب و محسوس تصادم ہوگا۔ یہ اس کو گپ بازی کے میدان میں بھاڑ کھانے کی کوشش کرے گا اور وہ اس کو اسی کے میدان میں پھانڈنے کی فکر۔ دوسرے قسم کا تصادم اس وقت پیش آئے گا جب کہ ایک گپ باز کے مقابلہ میں ایک گپ سے نفرت

کرنوالا اور کھڑی کھڑی سنانیوالا موجود ہوگا۔ ایسی صورت میں اقلع ضہین کا
کالتف حاصل ہوگا۔

ظرافت جو موقع اور مقام کی | حالانکہ ہر طریقہ کی تہ میں مزاحیہ موقع
وجہ سے پیدا کی گئی ہو۔ اور مقام کی جہلک نمایاں رہتی ہے

لیکن یہ یاد رہے کہ وہ طریقہ جو محض مزاحیہ مقام اور موقع پر مبنی ہو،
آگے چل کر ایک مذاقیہ سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی یہ بھی صحیح ہے کہ
تماشا یوں کی نظر میں سیرت و کردار سے زیادہ مزاحیہ موقع اور مقام کی
متلاشی ہوتی ہیں۔ اور یہی دو چیزیں انہیں الفاظ یا کردار سے زیادہ خوش کرتی
ہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اس قسم کی ظرافت محدود ہوتی ہے۔

اس موقع پر یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ شیخ پر مزاحیہ موقع اور مقام
دیکھنے والوں کو جامہ سے باہر کر دیتا ہے۔ لیکن یہی طریقہ کتابی صورت میں پڑھنے والوں
کو اتنا خوش نہیں کر سکتی۔ ان کی نظریں کردار اور الفاظ پر گڑھی ہوتی ہیں۔ اور یہ
ظاہر ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں کی تعداد سے پڑھنے والوں کی تعداد زیادہ ہوتی ہے۔

ظرافت جو عادات و اطوار کی | اوصاف جسمانی سیرت و کردار موقع و
وجہ سے پیدا کی گئی ہو۔ مقام کا تعلق عادات و اطوار کے ساتھ

چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عادات و اطوار
موقع و مقام الفاظ اور سیرت و کردار کے ذریعہ سے ظاہر ہوتے ہیں۔ لیکن

بعض دفعہ دیکھا گیا ہے کہ ان تمام چیزوں سے الگ ہو کر بھی عادات و اطوار اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد علیحدہ بناتے ہیں۔ دعوتِ شیراز کے موقع پر ایک ایک دانہ گن گن کر لقمہ اٹھائیو والا — خون پسینہ ایک کر کے روٹی کما نیوالوں کی جماعت کو ایک ایسا مخاطب کر نیوالا جو بغیر ہاتھ پاؤں ہلائے باپ دادا کی جاگیر پر تو ند بڑا رہا ہے۔ یا ایک بے انتہا فیشن پرست مجمع کی رہبری کر نیوالا ایسا شخص جو نیم برہنہ ہے بجائے خود ہنسی کا ایک گول گپا ہو جائے گا۔ عادات و اطوار کی بیگانی تہذیب و شائستگی کا بعد اور ذہنیوں کا اختلافِ ظرافت کا ایک سبب ہو سکتا ہے۔

ظرافت جو الفاظ کی وجہ سے | حرکات اور الفاظ سیرت و کردار کے پیدا کی گئی ہو۔ | اظہار کا آلہ ہیں۔ خراجہِ عنصر کے اُجاگر

کرنے میں دونوں کا برابر کا حصہ ہے گو حرکات کیلئے بھی دل خوش کن ہو سکتے ہیں مثلاً چارلی چپلن کا خاموش فلم لیکن اگر الفاظ بھی ان کے ساتھ ساتھ ہوں تو سونے پر سہاگہ ہو اور دونا لطف آئے یہ محض اسٹیج کی حد تک ہے اگر کوئی شخص کتب خانہ میں بیٹھا مطالعہ کر رہا ہو تو اُسے اداکار کے حرکات کا کیا خاک لطف آ سکتا ہے اس کی تفریح کے دار و دار کا ذریعہ مکالمہ کے الفاظ ہیں۔ اگر ان میں جان پوتی تو اس کی باتیں کہل گئیں نہیں تو ابرؤں پر بل پڑ گئے۔ علاوہ اس کے جدید اسٹیج پر

الفاظ ہی کا طوطی بولتا نظر آتا ہے اور الفاظ ہی کی موزونیت پر حرکات کا دار و مدار رکھا گیا ہے۔ اس قسم کی ظرافت کا بہترین نمونہ شریڈن (Sheridan) کی مسرالا پاپ (Mrs. Malaprop) میں مل سکتا ہے۔

حزنیہ | اب ہم چاہتے ہیں کہ طریقہ کی حدوں سے نکل کر حزن کی زمین پر قدم رکھیں یہ تو ہم دکھا چکے ہیں کہ ظرافت کن کن طریقوں سے پیدا کی جاسکتی ہے پہلے ہم یہ سمجھ لیں کہ حزن ہے کیا چیز؟ انسان اور انسان میں دل و دماغ اور دل و دماغ میں تاثرات۔ اور تاثرات کے سبب خوشی و غم کے جذبوں کا ظہور خوشی اور غم اس قدر تو ام ہیں۔ ایسے ملے جلے ہیں اور اتنے لگ بھگ ہیں کہ بعض دفعہ ایک ہی خیال سے کبھی خوشی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اور کبھی رنج کا مثلاً ایک ٹھیک موٹا تازہ بے ڈول شخص لڑکھاتا ہوا چلا آئے۔ پاؤں پھیلنے کی وجہ سے فرش پر چپت گر پڑے تو دیکھنے والا میا خنہ تہقہہ لگاتا ہے اور اگر ایک نحیف و زار بیمار و ناتوان ڈمگاتا ہوا آئے اور بے قابو ہو کر گر پڑے تو وہی دیکھنے والا ہنسنے کی بجائے رو پڑتا ہے۔ گرناتو ایک ہی فعل ہے اور اس سے یہ دو متضاد جذبے پیدا ہوتا کیا معنی؟ اگر گرنے کا فعل ہی واحد درجہ ہوتا جذبات کے پیدا کرنے کا تو یقیناً ہر دو صورتوں میں ایک ہی نتیجہ نکلتا۔ چونکہ نتیجے مختلف ہیں اس

معلوم ہوا کہ اس فعل کیساتھ کوئی اور چیز بھی شریک ہے جس پر اختلاف کا انحصار ہے۔ تجزیہ کرنے سے معلوم ہو گا کہ کرنے والے کی شکل ہی دراصل اختلاف کا باعث ہوئی پہلی دفعہ چونکہ شخصیت مضحکہ خیز تھی اس لئے ہنسی رک نہ سکی۔ اور دوسری دفعہ چونکہ شخصیت قابلِ رحم تھی اس لئے حزن کا باعث ہوئی۔ البتہ فعل نے اتنا ضرر دیا کہ ہنسی اور حزن کے جذبوں کو اکٹھا دیا اور ان میں زیادتی کر دی۔ مثلاً اگر موٹا گرتا نہ تو اس قدر ہنسی کا باعث نہ ہوتا۔ اس طرح اگر بیمار اور ناتوان گرتا نہ تو اس قدر ہمدردی کا سبب نہ ہوتا۔

برخلاف اس کے اس موٹے تازہ آدمی کو اگر کوئی جلا د کی نگلی تلوار کے نیچے ٹپتا دیکھے اور یہ ظاہر ہو کہ بے قصور و بے خطا اس پر ظلم ڈھایا جا رہا ہے تو یقیناً دیکھنے والے کا دل پانی ہو جائیگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی مضحکہ خیز شخصیت اس کی بے گناہ سیرت کے اندر جذب ہو کر رہ جائے گی۔ اور اس موقع پر دیکھنے والے کی نظروں سے شخصیت چھپ جائے گی اور پاکیزہ سیرت کے سوائے کوئی چیز نمایاں نہ رہے گی۔ شخصیت پر ہنسی آنے کے عوض اس کی سیرت پر رونا آئیگا۔ پس ظاہر ہوا کہ ہمدردی کبھی فعل سے پیدا ہوتی ہے کبھی شخصیت سے۔ کبھی سیرت سے۔ اور اسی طرح کبھی الفاظ سے۔ آخر الذکر کی بہترین مثال

شاید (The Fool in King Lear) ہے۔ یہ منہ جتنا ہنسانا ہے اس سے زیادہ رلاتا ہے۔ ظاہری وضع قطع ظرافت آمیز ہونے کے باوجود اس کے الفاظ تیر و نشتر کی طرح دل میں محبتیں ہیں۔

حزن جو ہمیر و کے کردار سے | یہ ظاہر ہے کہ ہر کردار اپنے ماحول سے پیدا کیا گیا ہو۔ متاثر ہوتا ہے بلکہ اکثر دفعہ ماحول

کارنگ ہی کردار کے خدو خال پر چھلکنے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حزن ماحول میں جو کردار بھی پیش کیا جائے گا اس کی شخصیت حزن پر رنگوں میں ڈوب کر محسوس ہونے لگی۔ دیکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں پر بھی اس کا یکساں اثر ہوتا ہے۔ اسی طرح حزن کی ایک قسم وہ ہے جس میں اس کے سب سے زیادہ نمایاں کردار یعنی ہمیر و کو رنجور بنانے کیلئے اس کا اور اس کے ماحول کا تعلق یکساں طور پر حزن پر دکھایا جاتا ہے تاکہ اس کی سیرت اور صورت دونوں ماحول میں ڈوب کر ڈراما کو حزن پر بنائیں۔ اس طریقہ میں زیادہ تر داخلی تصادم (Inner Conflict) کو دخل ہے۔ کیونکہ ڈراما نگار کا مقصد ہمیر و کے چہرے کو ماحول کا آئینہ دار بنانا ہوتا ہے اور ظاہر ہے کہ نفسیاتی اصول کی پیروی میں حزن ماحول کا اثر ہو دل و دماغ پر ہوتا ہے اس کا اظہار داخلی کشمکش سے تعلق رکھتا ہے۔

زن جو ہیرو کے کردار کو ماحول کی خلاف | بعض دفعہ زنیتہ میں ہیرو کا
دکھا کر پیدا کیا گیا ہو۔ | کردار اپنے ماحول کے منظر میں

خلاف دکھایا جاتا ہے۔ اور اس سے جو تضاد پیدا ہوتا ہے۔ اس کو زنیتہ
کا مقصد سمجھا جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں شیکسپیر کے چاروں مشہور
زنیتہ ڈراموں میں مل سکتی ہیں مثلاً ہلٹ کو ایک ایسے ماحول میں
پیش کیا گیا جو چاہتا ہے کہ ہیرو آزاد رائے اور بلا تکلف قوت ارادی
پر قادر ہو لیکن ہلٹ کے کردار کو ڈراما نگار ایک سوچ بچار کرنے والا
گوگو کے کیفیات میں مبتلا ہیرو پیش کرتا ہے۔ "کنگ لیئر" (King

Learn) میں ماحول کا تقاضا ہے کہ ہیرو سوچ سمجھ کر

اور چھونک چھونک کر قدم رکھے۔ لیکن اس کے بالکل برعکس "کنگ لیئر"
جلد باز اور ہٹ دھرم دکھایا گیا۔ "اوتھلو" (Othello)

کا ماحول چاہتا ہے کہ ہیرو تنگ نظر اور حسد نہ ہو لیکن شیکسپیر ایک
انتہائی درجہ کے رشک و حسد میں مبتلا غیر مطمئن اور بدگمان کردار کو
ہیرو بناتا ہے۔ میکیتھ (Macbeth) کا ماحول

حرص و آرزو سے پاک ہیرو چاہتا ہے مگر میکیتھ اس درجہ حرص اور
لاالچی نظر آتا ہے کہ جائز و ناجائز طریقے اس کو اپنی مقصد براری سے
روک نہیں سکتے۔

اگر ماحول اور بیروں میں تضاد عمل میں نہ آتا تو یقیناً شیکسپیر کی حزنیت وہ درجہ حاصل نہیں کر سکتی جس پر وہ آج فائز ہے۔ علاوہ اس کے ایک چیز گہ میں باندھ رکھنے کے قابل یہ بھی ہے کہ اگر تھلٹ "کو لیر" کے ماحول میں ظاہر کیا جاتا یا "اتھیلو" کو میکیتھ "کی جگہ پر یا اس کے برخلاف حزنیت تاثرات اتنے گہرے اور فنی نقطہ نظر سے اتنے مکمل پیدا نہیں کئے جاسکتے تھے۔ پس ظاہر ہے کہ حزنیت فضا یا تو ماحول اور بیروں کی مطابقت سے پیدا ہو سکتی ہے یا مخالفت سے۔

قصہ اور کردار | ارسطو نے ڈراما کے چھ حصہ کئے۔ قصہ۔ کردار۔ الفاظ۔ خیال۔ آرائش۔ اور موسیقی اور ان سب میں زیادہ اہمیت قصہ کے تسلسل کو دی۔ کیونکہ اس کے خیال میں حزنیت نقل ہے انسانوں کی نہیں بلکہ افعال کی۔ ایسے افعال کی جو زندگی کی تنگ و دو میں انسان سے سرزد ہوتے ہیں۔ زندگی کی ابتداء اور انتہا انسانی افعال ہیں اور دراصل انہیں افعال پر کامیابی اور ناکامی کا دار و مدار ہے۔ دوسرے الفاظ میں افعال ہی اسباب ہیں طریقہ اور حزنیت کے۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بغیر قصہ کے چاہے وہ کس قدر موہوم ہی کیوں نہ ہو کوئی ڈراما وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ ڈراما حقیقت میں ایک ایسے قصہ کا نام ہے جو مکالمہ کی شکل میں بیان

کیا گیا ہو۔ لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ قصہ ڈراما کا سب سے زیادہ اہم حصہ ہے۔

اگر ہم ارسطو کے زاویہ نظر سے دیکھیں تو ڈراما کا ایک اور رخ نظر آتا ہے یعنی یہ کہ ڈراما صرف ان الفاظ کے مجموعہ کا نام نہیں ہے جو مختلف اداکاروں کی زبان سے ادا ہوتے ہیں بلکہ الفاظ کے اس مجموعہ کا بھی نام ہے جو صفحہ قرطاس پر پیش نظر ہوتے ہیں۔ اسٹیج پر کامیاب ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ڈراما میں قصہ کا حصہ زیادہ دلچسپ ہو۔ نہ صرف دورِ قدیم کے تماشاخیوں کی نظریں قصہ میں ڈوب جاتی تھیں۔ بلکہ دورِ حاضرہ کے بھی مہذب تماشاخیوں کی آنکھیں زیادہ تر قصہ میں تسلسل و دلچسپی اور کشش ڈھونڈتی ہیں۔ مثال کے طور پر ہلٹ کو لیجئے۔ ہلٹ کے خیال سے فوراً اہلادی نظروں کے آگے اس کا کردار اور اس کی طولِ طویل تقریریں پھر جائیگی۔ اس کے بعد دوسرے غیر اہم کردار۔ پھر موت کا چپکے سے چلنا۔ اس کے بعد تماشا در تماشا۔ اور آخر میں گور کنوں کے منظر کا خیال آئیگا۔ ہلٹ کی حقیقی عظمت مطالعہ کی حد تک دراصل کردار الفاظ اور ماحول میں پوشیدہ ہے نہ کہ قصہ اور واقعہ میں۔ لیکن اسی ہلٹ کی اسٹیج پر کامیابی قصہ پر منحصر ہے۔ مقام کا انوکھا اور دلچسپ طریقہ اور واقعات کا تسلسل بڑی حد تک اس کی

اشیخ کی کامیابی کا باعث ہے۔

اس طرح ہمیں ایک بڑی شکل سے دوچار ہونا پڑتا ہے کہ آیا ڈراما ادبیات کا جز ہونا چاہئے یا محض کی پیداوار۔ اس کا تعلق اول الذکر سے زیادہ ہونا چاہئے یا آخر الذکر؟

سیرت نگاری کا باطن پر اثر | محقق جانتے ہیں کہ ہر اعلیٰ درجہ کا سونیہ ڈراما جو تماشائیوں اور مطالعہ کرنے والوں کی نظروں میں کامیاب ہوتا ہے ظاہری اور باطنی دونوں رکھتا ہے اور اسی طرح ہر طرز بیہ ڈراما دو پہلوؤں پر مشتمل ہے۔ *farce + melodrama* (باطن نہیں رکھتے۔ صرف ظاہری چمک دک ان کی کامیابی کا باعث ہوتی ہے۔ بر خلاف اس کے عمدہ حزن یا اچھا طریقہ ڈراما تماشائیوں کی تواضع کیلئے ظاہری سامان بھی ہتھیارتا ہے۔ اور مطالعہ گھر میں عمیق نظر ڈالنے والوں کی بھی دل بٹگی کیلئے باطنی کشش۔ یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ تماشائی ظاہری طعرات شان و شکوہ اور قصہ کی رنگینی سے زیادہ محفوظ ہوتے ہیں اور پڑھنے والے ڈراما کی باطنی خوبیوں پر غائر نظر ڈالتے ہیں۔ تہذیب اور سائنس کی اور علم و فن کی ترقی کے ساتھ ساتھ تماشائیوں کی آنکھیں بھی گہرائیوں میں اُدھ بنے لگی ہیں۔ اور وہ ہر ظاہر کے باطن پر بھی ایک نظر ڈالے گا وہ اپنی ہوتی ہی کیوں نہ ہو ضرور ڈالتے ہیں یہی وجہ ہے کہ موجودہ

دور کے ڈراموں میں زیادہ تر باطنی اوصاف کا خیال رکھا جانے لگا ہے۔ اس کے علاوہ فیثا ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ڈراما دیکھنے والوں سے پڑھنے والوں کی تعداد زیادہ ہے۔ پریلیسر (Vengham) کے الفاظ میں نفسیاتی تجربہ کے خیال نے باطنی اوصاف کی طرف لوگوں کی توجہ کو زیادہ مبذول کیا۔ ڈراما نگاروں نے نفسیات کا مطالعہ اپنے فن کی تکمیل کیلئے ضروری سمجھا اور نئے نئے اصولوں کو اپنے ڈراما کے ذریعہ قریح کیا۔ ایسے صاحب دماغوں میں ایسن (Isen) خاص شہرت رکھتا ہے اور اس سے قریب کے زمانہ میں "مٹرلنگ" (Maeterlinck) نے اپنے فلسفیانہ نظریوں اور نفسیاتی تجزیوں سے ڈراموں کو تحت الشعور کی دنیا (Sub-Conscious World) میں جا بسایا۔ اپنے ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے:-

"جب میں تھیر جاتا ہوں تو ایسا محسوس کرتا ہوں گویا کہ چند گھنٹے میں اپنے اسلاف کے ساتھ گزار رہا ہوں جو زندگی کے متعلق قدیم نظریے رکھتے ہیں اور ان کے خیالات میرے خیالات سے کسی طرح لگا نہیں کھاتے۔ اس طرح ان میں اور مجھ میں اختلافات کی ایک عمیق خلیج مائل ہے۔ میں — ایک یونفا شوہر کو دیکھتا ہوں جو اپنی بیوی کو قتل کر رہا ہے۔ ایک عورت اپنے عاشق کو زہر دے رہی ہے۔ بچے اپنے

اس کی ظرفیت زیادہ تر باطنی ہے اور ظاہر ہے کہ اس زمانہ کے تماشائیوں کی ظاہر بین نظروں میں اس کی خاطر خواہ وقعت نہ ہوئی اور نہ ہو سکتی تھی۔ برخلاف اس کے پڑھنے والوں کی متجسس نگاہوں نے اس کے اوصاف کو پالیا۔

تصادم (Conflict) | تصادم کے بغیر ڈراما کا وجود ناممکن ہے۔ حزنہ میں خارجی تصادم زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔ وہ کرداروں کا تصادم یاد و دماغوں کا۔ یا ایک کردار اور ایک خفیہ قوت کا تصادم قدیم یونانی ڈراما میں زیادہ مروج تھا۔

داخلی تصادم (Inner Conflict) | داخلی تصادم کا رواج (Restoration Drama) سے شروع ہوا۔ ٹیکسیر کے بعض ڈراموں میں بھی اس کو پیدا کیا جاتا ہے اڈمارلو (Marlowe) ڈرائی ڈن (Dryden) اور فرانسسی ڈراما نگار (Racine) نے بھی اس کا ایک حد تک خیال کیا۔

”میٹرلنک“ (Maeterlinck) کے پیروں نے خارجی اور داخلی تصادم کو پہلو بہ پہلو جگہ دی۔ لیکن اس زمانہ کا داخلی تصادم ٹیکسیر سے بالکل علیحدہ ہے۔ یہاں تصادم محبت اور عزت یا خیالات یا جذبات میں نہیں پایا جاتا بلکہ تصادم شعور اور تحت الشعور یا مادیت اور

دروغیت میں پایا جاتا ہے۔

طریقہ میں تضادم | تمیز کی ظرافت کا ایک عام ذریعہ حوام اور خواص
کا تضادم ہے یعنی یہ کہ عام کرداروں کے مجمع میں ایک خاص شخصیت کا
مالک تماشہ نظر آتا ہے۔ ”برگسٹن“ اسی سے متعلق ایک جگہ لکھتا ہے کہ
ظرافت اپنی نوعیت میں سماجی ہے۔ اور ایک مخصوص سوسائٹی کا دوسری
مخصوص سوسائٹی سے تضادم یا ایک خاص جماعت میں کسی اجنبی کا وجود
نہننے ہنسانے کا خاص ذریعہ ہے طنز بھی بعض جگہ اس میں شامل ہو جاتا ہے
کیونکہ طنز کو طریقہ سے علیحدہ کرنا ذرا مشکل ہے (Serence

کا بوڑا باپ (Moliere کا)

Tartuffe (ٹیکسیر کا) Polonius

(Mrs. Malaprop کی) Sheridan

سب عام سوسائٹی کے خلاف اپنی اپنی خاص شخصیت رکھتے ہیں۔ ایک ایسی
سوسائٹی جس میں سب کے سب (Polonius) ہوں۔ یا ایک

ایسا مجمع جس میں ہر فرد (Mrs. Malaprop)

ہو یا ایک ایسی دنیا جس میں سب کے سب (Tartuffe)

ہوں ہرگز نہ ہنسنے ہنسانے کی جگہ نہیں ہو سکتی کیونکہ

جب ایک عام میں سب ہی تنگے ہوں گے تو کس کو کس پر ہنسنے کا موقع ملے گا؟

جب تک شخصیت نمایاں مخصوص اور عجیب نہ ہوگی۔ نظروں کو دعوت تماشہ نہیں دے سکتی۔

ہمیر و کی خصوصیت | دورِ حاضرہ کے ڈراما نگاروں کے پیش نظر کئی باتیں کھلی پڑی ہیں۔ ان میں قابل ذکر شاید ہمیر و کا ایک خاص نصب العین ایک خاص خیال یا ایک خاص طبقہ کا ترجمان ہونا ضروری ہے۔ اس کے دور

ایسی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں (An Evening - of the people میں) Dr. Stock -

(manu - کا کردار صرف طبقہ عوام کا ہی ایک نمونہ نہیں ہے بلکہ انسانیت کا ایک مکمل نمونہ بھی ہے وہ بیک وقت ایک جماعت اور ایک مخصوص خیال دونوں کا نمائندہ ہے۔ اور اس کی یہی خصوصیت ہے جو ڈراما کو (Norway کے حدود سے نکال کر ساری دنیا میں یکساں طور پر نمایاں کرتی ہے۔ گیتے) (

Goethe کا فاسٹ بھی اسی خصوصیت کا حامل ہے۔ Sardon, Galsworthy, Bjornson، و غیرہ کے ڈرامے بھی ایسی مثالوں سے بھرے پڑے ہیں۔

مکمل ہے کہ یہی اصول مستقبل کے ڈراما نگاروں کی راہ میں مشعل ہدایت ثابت ہو۔ دورِ حاضرہ بالغ نظری اور اجتماعیت پسند خیالات کو

خاص طور سے انسانی دماغوں میں پرورش کر رہا ہے۔ ایلینر تچر
the whole of nature کے زمانہ یا *۱۶۴۲ء* کی خانہ جنگیوں یا *۱۶۸۵ء*
 کی بغاوت یا اسی قسم کے دوسرے واقعات جن سے تنگ نظری کا پتہ چلتا ہے
 آج اچھے نہیں سمجھے جاتے۔ یا ملوکیت سے علیحدہ ہو کر مذہبی تعصب اس زمانہ
 میں ڈراما کا اچھا موضوع نہیں سمجھا جاتا۔ *۱۸۹۰ء* سے ادبیات عالم کا رجحان
 تعصب اور تنگ نظری سے ہٹ کر سماجی یکجہتی اور اجتماعیت کی طرف ہونے
 لگا ہے۔ بعض دفعہ تو انفرادیت کے خلاف ڈراما نگاروں نے علم بغاوت
 بلند کیا جیسا کہ "ولیم مارس" *William Morris* نے
 انفرادیت کو اجتماعیت میں فنا کر دیا مستقبل قریب کے ڈرامے بلیغ خیالات
 بے تعصبی اور سماجی یکجہتی کو موضوع قرار دینگے۔ اور کرداروں کو اپنے خیالات
 کا آئینہ دار بنائینگے۔ "گالزورڈی" *Galsworthy*
 کے ڈرامے *Strike + justice*
 صنف مسئلہ خیز ڈرامے *Problem Plays*
 ہی نہیں ہیں بلکہ وہ طنز ہیں جن میں دورِ حاضرہ کے اعتقادات اور خیالات
 ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں جدید ادبیات
 میں ہم ہر جگہ دیکھیں گے کہ داخلی اور خارجی ذہنی قوتوں کو یکجا محسوس کرنے
 کا جذبہ روز افزوں نظر آتا ہے یہی خیالات ایک حد پر نہیچ کر ٹامس ہارڈی

The (Thomas Hardy) کے
dynasts کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

ڈراما میں عمومیت | ارسطو نے مورخ اور شاعر کی مختلف ذہنیاتوں کو یوں بیان کیا ہے: "اول الذکر جو واقعات کہ گزر چکے ہیں انہیں قلمبند کرتا ہے اور آخر الذکر جو گزرتے ہیں انہیں لکھتا ہے۔" ڈراما نگار ان واقعات کا ذکر نہ کرے جو ہر وقت واقع نہیں ہو سکتے یا ایسے افعال کا تذکرہ نہ کرے جو انسانوں سے سرزد نہیں ہو سکتے۔ یا اس قسم کے کردار پیش نہ کرے جن کو انسانی آنکھیں نہیں دیکھ سکیں۔ غرض ناممکن الوقوع واقعات ڈراما کو کبھی کامیاب نہیں بنا سکتے۔ بلکہ ڈراما نگار کے پیش نظر عمومیت ہو۔ اور وہ عوام کے افعال و حرکات نمایاں کرے۔ ہر واقعہ ایسا ہو کہ وہ پہلے بھی گزر چکا ہو۔ اور موجودہ زمانہ میں بھی گزر رہا ہو اور آئندہ ہونے کا بھی امکان ہو۔

ڈراما اور تھلیٹر

—(۶)—

ڈراما کا تعلق صرف ادبیات ہی سے نہیں ہے بلکہ تھیٹر۔ اداکار۔ تماشاخانہ۔ اور ڈراما نگار کا ساتھ چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ڈراما ادبیات کے دوسرے اصناف سے بالکل جداگانہ حیثیت رکھتا ہے۔ کیونکہ دوسرے اصناف کا تعلق کسی محدود طبقہ سے نہیں ہوتا اور ان کا موضوع اتنا تنگ نہیں ہوتا۔ جتنا کہ ڈراما کا۔ مثال کے طور پر شاعری کو لیجئے۔ شاعر اپنے الہامی کیفیات سے سرشار ہو کر تخیل کے پروں کی مدد سے عالم ادراک سے بالا ہی بالا اڑتا ہے۔ ہونیوالے اور نہ ہونیوالے دونوں واقعات کو وہ اپنی سرحد ادراک سے پرے کی دنیا میں خود دیکھتا ہے اور دوسروں کو بھی اپنی آنکھوں سے دیکھنے کی دعوت دیتا ہے۔ لیکن ڈراما نگار کا مقصد اولین اپنے تماشاخیوں کی مخصوص جامعیت کو خوش کرنا ہوتا ہے۔ وہ کوئی ایسی چیز پیش نہیں کر سکتا

جو تخیل کی دنیا سے عالم وجود میں آ نہیں سکتی۔ بلکہ موجودات عالم کی بھی صرف وہی چیزیں پیش کر سکتا ہے جنہیں وہ جیتی جاگتی ہستی بولتی اور چلتی پھرتی تصویریں کی مدد سے گوشہ ایٹیج پر دکھا سکتا ہے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ ہر ڈراما نگار کو ایٹیج۔ اداکار و تماشا ٹائی اور دوسری ضروری چیزوں کا خیال رکھنا لازمی ہے۔

تھئیٹر کے نقائص | ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے تھئیٹر میں کوئی نقص ہے۔ یہ نقص پہلے بھی تھا اب بھی ہے اور شاید آئندہ بھی رہے سینکڑوں طریقے ان مختلف نقائص کو دور کرنے کے متعدد نقادوں نے بتائے۔ ان میں سے بعضوں پر آنکھ بند کر کے ایمان لایا گیا بعضوں پر تجربے کئے گئے اور بعضوں کو یوں ہی ٹھکرا دیا گیا۔ کوئی کہتا ہے کہ تھئیٹر کے نقائص کا ذریعہ ڈراما نگار ہے۔ کیوں وہ عمدہ ڈراما نہیں لکھتا؟ کوئی تھئیٹر کے منتظمین کو قابل الزام سمجھتا ہے ان کی ہر حرکت تاجرانہ ہوتی ہے اور اپنے ذاتی مفاد کی خاطر خدا کا خون کرتے ہیں ان میں اتحاد جرات اور سمجھ نہیں ہوتی۔ بعض اداکاروں کو برا بھلا کہتے ہیں۔ کیوں وہ اچھی اداکاری نہیں کرتے؟ انہیں نکال دینا چاہئے۔ کیوں سمجھ دار اداکاروں سے کام نہیں لیا جاتا؟ بد تمیزوں کو موقع دینا کیوں ضروری ہے؟ ایک کہتا ہے کہ تھئیٹر کا نقشہ بدل دو۔ نئی نئی چیزیں رائج کرو۔ شرح ٹکٹ گھٹا دیا

نشتیں آرام دہ کر دے۔ محصولِ لفظ (Entertainment Tax) کم کر دے۔ بلکہ نکال ہی دو تو اچھا ہے۔ امرائے کو تھیٹروں میں جگہ نہ دو۔ محتسب۔

Censor کا جھگڑا مثلاً دو۔ فرض تماشاٹیوں کی تیج اور پکار ہنظموں کی فریاد۔ اور اداکاروں کا احتجاج۔ سب مل جل کر اس قسم کی بھانت بھانت کی آوازیں بلند کرتے ہیں کہ ہمارے کان گنگ ہو جاتے ہیں۔ مبصروں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو اپنی رائے ان سب سے علیحدہ رکھنے کی وجہ سے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ان کے خیال میں سارا آرام تماشاٹیوں کے سر ہے۔ حوام اداکاری کی پردہ نہیں کرتے بلکہ اچھی اور بُری اداکاری میں تمیز بھی نہیں کر سکتے۔ خواہ مخواہ وہ متاثر ہوتے ہیں اور ہر حرکت جو حقیقت میں اصول اور فن کے لحاظ سے بالکل فضول ہوتی ہے ان کی سطحی نظروں میں وقیع نظر آتی ہے۔ وہ تجلیں بجانے لگتے ہیں اور سیٹیوں اور تالیوں کے شور سے سارا تھیٹر سر پر اٹھا کر سمجھ دار انسانوں کو اس کا موقع نہیں دیتے کہ وہ کچھ سوچ اور سمجھ سکیں۔ بعض دفعہ وہ بے ضرورت کسی کیفان اپنی نفرت کا اظہار شور و شغب تیج اور پکار اور لعن طعن سے کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ حوام کی ان حرکات کی وجہ سے ڈراما نگار۔ اداکار اور تھیٹر کا منتظم سب کے سب پریشان ہو جاتے ہیں۔

تھیں | تعمیر کی عمارت اور اسٹیج کی نمائش کے متعلق مختلف مشاہیر نے خیال
آمائیاں کی ہیں۔ ایک امریکن کا خیال ہے کہ ایک نہایت وسیع اسٹیج کے تیز
جانب نشین جمائی جائیں اور ان سب کا پس منظر گنبد نما ہو۔ ایسا کہ اگر اسے
روشن کیا جائے تو اسٹیج اور تماشاخیوں کے نشستوں کی فضا میں کوئی فرق
نہ ہو اور یہ معلوم ہو کہ جس ماحول میں اداکار کام کر رہے ہیں اسی ماحول
میں سارے تماشاخی بھی بیٹھے ہیں۔ تاکہ ڈراما کی صحیح فضا سے تماشاخی ہم
یکساں طور پر متاثر ہوں۔ کیونکہ جب ہم ڈراما کے ماحول سے وہ متاثر نہ
ہوں گے اور نہیں ڈراما نگار کی سیرت نگاری یا واقعہ نگاری سے پورا پورا
اتفاق نہ ہو گا۔

بعضوں نے دو دو اور تین تین منزلہ اسٹیج کی تائید کی اور بعضوں
کوہنہ والے اسٹیج کو بہترین سمجھا غرض جتنے منہ اتنی باتیں۔ کوئی منہ
بد لئے کی ہولتوں کا خیال کر کے کوئی ظاہری شان و شوکت کا لحاظ رکھتا
اور کوئی آرام و آرائش کے مد نظر اسٹیج اور تعمیر کو مختلف طریقوں میں
پیش کرتا ہے۔

جدید تعمیر کی ترقی میں (Adolphe Appia) اور
(Edward Gordon Craig) کی شخصیتیں خاص طور پر قابل
توجہ ہیں۔ تعمیر کا حسن اس زمانہ سے برابر ترقی کرتا چلا آ رہا ہے سارے یورپ

انگلستان اس دور میں قدرے پیچھے رہا کیونکہ عام طور پر انگریز تماشائی
بے خبر ہوتے تھے اور ڈراما-اداکار اور تھیٹر کے حسن سے بہت کم واقف۔

یورپ میں تھیں ضروریات زندگی میں شامل ہو چکا ہے لوگ معمول دیگر
بھی اس کو قائم رکھنے کے لئے آمادہ ہیں۔ وہ اسٹیٹ تھیٹر (State
Theatre) اور میونسپل تھیٹر (Municipal Theatre)

(Civic Theatre) قائم کرنے کی تگ و دو میں ہیں۔

انگلستان میں بھی اب قومی تھیٹر کی تائید میں آوازیں بلند ہو رہی ہیں۔ فن
حقیقت میں اخلاق سے کوئی تعلق نہیں رکھتا جیسا کہ برطانیہ کا مشہور
مسکروالڈ کہتا تھا لیکن سائے انگریزوں کے دماغ میں جان سن (Johnson)
کا نظریہ کہ فن میں بھی اخلاق کا پہلو

ہونا ضروری ہے کسی نہ کسی طرح جا ہوا ہے۔

مشرڈین (Mr. Dean) کے خیال میں

موجودہ اداکار جنگ عظیم کے قبل کے اداکار سے زیادہ سمجھ دار اور زیادہ
فریس ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضرور ہے کہ عمیق جذبات میں
کمتر ہے دور جدید کا اداکار ملبورنہ انگیز جذبات کی ترجمانی پورے جوش و
خروش سے نہیں کرتا۔ اس کا سبب مشرڈین (Mr. Dean)
کلیئر رائے میں دور جدید کی واقعہ نگاری حقیقت بینی اور سطحی اداکاری ہے۔

وہ ابنِ د (Helen) کو اس کا مجرم سمجھتا ہے۔ کیونکہ وہ اور اس کے پیرو جذبات کی فراوانی کو مضحکہ خیز سمجھتے ہیں۔

اداکاری کے علاوہ روشنی کا انتظام ٹھیکر کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ روشنی کی مدد سے ڈرامائی اور جذباتی حصے بہت آسانی کے ساتھ نمایاں کئے جاسکتے ہیں۔ ڈین د (Dean) کے خیال میں منظر ایسے ہونے چاہئیں کہ تماثانی اداکاروں کو اپنے آپ سے علیحدہ نہ سمجھیں بلکہ اپنے آپ کو اداکاروں کی دنیا کے باشندے سمجھیں۔

مسٹر ڈین د (Mr. Dean) نے اپنے خیالات ایشیج کی روشنی کے متعلق اس طرح ظاہر کئے ہیں کہ وہ ٹھیکر کے فن کا ایک جزو لاینفک ہو گئے۔

”کبھی آپ نے روشنی کی وجہ سے جذباتی جزو دہ پر غور کیا ہے؟ کوئی جذبہ برسرِ کار ہوتا ہے جب آپ طوفانی تند جھونکوں سے پریشان ہو کر کمرے کے دیرپوں اور دروازوں کے پردے کھینچ دیتے ہیں؟ برقی بجلی کی چمک کی وجہ سے ٹہکتے ہیں تو کیوں دمشت انگیز ہو جاتے ہیں کیوں دیوار پر سایہ کو قصاں دیکھ کر دل میں توہمات کا دریا موجیں مارتا۔ کیوں خوشگوار موسم میں پھلے واقعات کا پرتو اپنے دل و دماغ میں دیکھ لیتا؟ مترنم فضا سے متاثر ہو کر کیوں میا خٹہ گنگنا نے لگتے ہیں؟ کیوں

روشنی کا لٹا ہوا طوفان دیکھ کر آنکھیں پگھنے لگتی ہیں؟ اندھیری رات میں
 کیوں دل قسم قسم کے اندیشوں کی وجہ سے پریشان ہوتا ہے؟ سنانے کے
 عالم میں کیوں کسی حرکت کے ساتھ دل دھڑکنے لگتا ہے؟ ان تمام سوالات
 کا جواب روشنی کی سحر کاریوں میں پوشیدہ ہے۔ میں یہ تو نہیں کہتا کہ مستقبل
 قریب میں ایشیج پر سواشے روشنی کی کرشمہ سازی کے اور کوئی چیز نظر نہ
 آئیگی لیکن اتنا یاد رہے کہ مستقبل قریب کا ایشیج اس کو بہت زیادہ اہمیت
 دیکھا

آج تک ہم روشنی کو حقیقت نمائی کے طور پر استعمال کیا کرتے تھے
 لیکن جدید رجحان اس کو جذبات کی نمائش کا آلہ کار بنا رہا ہے۔

(Adolphe Appia) نے شاید سب سے زیادہ

پہلی مرتبہ روشنی کی اہمیت پر غور کیا۔ اس نے یہ معلوم کیا کہ منظر اور اداکار کا
 تعلق کچھ اس طرح ہونا چاہئے کہ اداکار اپنے آپ کو پیش کردہ منظر میں بیچتا
 نہ سمجھے۔ اور نہ تماشاخیوں کو یہ پتہ چلے کہ خواہ مخواہ انہیں مجبور کیا جا رہا
 ہے کہ وہ اداکار اور منظر کو مطابق کر لیں۔ کسی جگہ وہ

(Seignfried) کے بیابان کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے۔

”ہمیں بیابانی فضا پیش کرنیکی چند اس ضرورت نہیں بلکہ انسان اور بیابانی
 فضا کا تعلق دکھانے کی ضرورت ہے۔ جب جھل کے درخت ہوا کے تند

جھونکوں سے ہلتے ہوں جس کی وجہ سے منظر جاذب نگاہ ہوتا ہو تو ہمیں اسٹیج کے کپہانے کرتیوں کی مدد سے پردوں کو ہلا کر یا اسی قسم کے دوسرے طریقوں سے طوفانی منظر نہیں دکھانا چاہیے۔ بلکہ اسٹیج کی روشنی کو کچھ اس طرح متحرک اور متزلزل کرنا چاہیے کہ روشنی اور سایہ کے تاثرات سے ایک عجیب و غریب ناک طوفانی منظر نمایاں ہو۔

تماشائی | تماشائی کبھی دورات ایک سے نہیں ہوتے۔ اپنے خیالات۔ جذبات۔ سیرت۔ اور خواہش میں وہ بہت مختلف ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ شہر کے تماشائی اور گاؤں کے تماشائیوں میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ مختلف موقعوں پر بھی تماشائی جدا جدا ہوتے ہیں مثلاً کسی سالگرہ کی تقریب یا شادی یا جشن کے مواقع پر اگر کوئی ڈراما اسٹیج کیا جائے تو تماشائی وہ نہ ہونگے جو کہ کسی حزن و ملال یا کسی یادگار کے سلسلہ میں کوئی ڈراما اسٹیج کیا گیا ہو تو دکھائی دینگے۔

کسی ظریف سے پوچھئے کہ کبھی اس کے ایک فقرہ یا ایک حرکت پر ہمیشہ ایک ہی طرح تماشائی خوش ہوئے ہیں بعض تماشائیوں کو اس کی مٹی حرکت زیادہ پسند آئیگی اور بعض کو کوئی۔ ایک ہی فقرہ جو ایک رات تھیٹر میں غمسی کا غلطیہ بلند کروا کر دوسری رات وہی فقرہ ایک کان سے داخل ہو کر دوسرے کان سے لبوں پر بغیر مسکراہٹ پیدا کئے

نکل جاتا ہے۔ اسی طرح کسی حزنِیہ اداکار سے پوچھئے کہ اس کے کس فقرہ نے ہر وقت تماشا ٹی کی آنکھوں سے لہو کی بوندیں گرا دیں؟ دنیا کا بڑے سے بڑا اداکار اس کا دعویٰ نہیں کر سکتا کہ اس نے ہر دفعہ تماشا ٹیوں کو یکساں طور پر اپنی طرف کھینچا ہو۔ اس کے علاوہ خود ایک رات کے تماشا ٹیوں میں بھی آپس میں شخصی اختلاف ہوتا ہے اسٹیج کے بالکل سامنے نرم گدوں پر بیٹھنے والے اداکار ڈراما اور اسٹیج کو ایک نظر سے دیکھتے ہیں اور ان کے پیچھے کم خج بالائیں مقام پر بیٹھنے والے کچھ اور نظر سے دیکھتے ہیں حتیٰ کہ جو چیز ایک درجہ میں خاص طور سے پسند کی جاتی ہے وہی دوسرے درجہ میں قابلِ نفرت خیال کی جاتی ہے۔ ان سب پر طرفہ یہ کہ ایک ہی درجہ میں مختلف طبائع کے لوگ مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ ایک شخص حزنِیہ پسند کرتا ہے دوسرا طربِیہ۔ تیسرا مذاقیہ۔ چوتھا عشقیہ۔ غرض ہر شخص اپنے خیال میں مگن ہوتا ہے۔ کتنے لوگ ہیں جو ایک ہی ڈرامے کو دو دو تین تین دفعہ دیکھتے ہیں اور کتنے ہیں جو ایک ہی دفعہ دفعہ سے پہلے باہر چلے جاتے ہیں غرض ڈراما نگار۔ اداکار۔ اور اسٹیج کا منتظم ان متضاد نظریوں اور مختلف ذہنیات کی وجہ سے ایک عجیب پریشانی کے عالم میں نظر آتے ہیں۔ نہیں جانتے کہ کس کو خوش کریں اور کس کو ناراض۔

کس کے خیال کی پیروی کریں اور کس کی پسند کی مطابقت؟

ڈراما کی پہلی رات اپنی نوعیت میں ایک خاص حیثیت رکھتی ہے۔
 مہو نادی کہا جاتا ہے کہ پہلی رات اداکاروں کے دوست احباب منتظم کے
 ملاقاتی۔ ڈراما نگار کے معتقد یا دعوتی تھیں میں بھرے ہوتے ہیں۔ ظاہر
 کہ ان ہوا خواہوں کا گردہ اپنے اپنے دوستوں کی خاطر ذرا ذرا سی بات
 پر گزر کر بھرا چل کر تعریفیں کرنے لگتا ہے۔ اور ان کی ہمدردی اس درجہ
 بڑھی ہوئی ہوتی ہے کہ نہ اداکار اپنی حقیقی منزلت معلوم کر سکتے ہیں
 نہ ڈراما نگار اپنی تصنیف کا درجہ اور نہ منتظم اپنے تھیں کی آرائش کی
 صحیح قدر و منزلت۔ ظاہر ہے کہ اسی سبب سے سب کے سب غلط خیال پاد
 گمراہی میں مبتلا نظر آتے ہیں۔ برخلاف اس کے دوسری تھیں یا کوئی
 اور رات اس ہنگامہ شور و نشور سے خالی ہوتی ہے۔ سخت تنقیدیں اور
 دل آزار فقرے منتظمان اسٹیج کے لئے سواہان روح کا باعث ہوتے ہیں۔
 کاش ایک تھیں ایسا ہو کہ جس کے تماشائیوں کی ہرست میں
 سواہے میرے اد کسی کا نام نہ ہو۔ ڈراما میرے لئے لکھا گیا ہو۔ اداکار
 میری پسند چاہتے ہوں اور اسٹیج کا منتظم میری خوشنودی،
اداکاری | اداکاری کو اگر فنون لطیفہ میں شامل کر لیا جائے تو
 اس میں کم از کم دو جذبے نمایاں ہونے ضروری ہیں۔ ایک تخلیق کا اور
 دوسرا تحریک کا۔ کیونکہ اداکار کا صرف یہی کام نہیں ہے کہ نقالی کرے

بلکہ جس طرح ڈراما نگار اپنے کرداروں کو پیش کرنے میں قوت تخلیق سے کلم لیتا ہے۔ اسی طرح ڈراما کے کرداروں کو تماشائیوں کے آگے اس طرح پیش کرنا کہ وہ حقیقت میں جیتے جاگتے چلتے پھرتے ہنستے بولتے اور دل و دماغ رکھنے والے پرمعراج کے انسان معلوم ہوں فن اداکاری کا کمال ہے۔ ڈراما نگار کے کردار صفحہ قرطاس پر کبھی ایسے مکمل نہیں ہو سکتے جیسے کہ اداکاروں کے مجسمیں میں اشبح کے اوپر۔ ایسی صورت میں ڈراما نگار ایک حد تک اپنے کرداروں کے اظہار میں اداکاروں کا ممنون احسان رہتا ہے۔ اداکاری تخلیقی قوت کرداروں میں صحیح معنوں میں جان ڈالتی ہے بعض دفعہ اداکار اپنی ہستی کو ڈرامائی کردار کے ماحول میں گم کر دیتا ہے۔ تماشائی اس کی اپنی شخصیت بھول جاتے ہیں۔ اور اپنی نظروں کے آگے وہی دیکھتے ہیں جس کو کہ ڈراما نگار دکھانا چاہتا ہے۔ ایک دفعہ کسی نے جان پیرمور سے (John Barrymore) دریافت

کیا کہ دنیا کا سب سے بڑا اداکار کون ہے؟ لائونل بیرمور (Lionel Barrymore) اس نے جواب دیا۔
 ”اُس کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی شخصیت کو بالکل ہی کردار کے حوالے کر دیتا ہے۔
 جس کا لباس پہنتا ہے اُسی کی نعلت اختیار کر لیتا ہے جس کی صورت اظہار کرتا ہے اُسی کا دل اپنے سینہ میں دبا لیتا ہے۔ چنانچہ اس کا

Rasputin اس قسم کی بہترین مثال ہے۔ لیکن

اس سے اونچے درجہ کی بھی اداکاری کی ایک قسم ہے مگر وہ شاید ہی دیکھنے میں آتی ہے یعنی یہ کہ اداکار اپنی قوت تخلیق سے اس قدر کام لے کہ لوگ ڈراما نگار کی سیرت نگاری کو بھول جائیں اور ڈراما نگار کے کردار محض اداکار کی وجہ سے زندہ رہیں بہترین اداکار اپنے پارٹ کے سوا دوسروں کا پارٹ بھی یاد کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتا ہے کیونکہ پورا ڈراما یاد ہونا اداکاری میں بڑی مدد کا باعث ہوتا ہے اس کی وجہ سے ایک اداکار دوسرے اداکار کو آسانی سے سمجھ سکتا ہے۔ اس کے جذبات خیالات اور رجحانات سے اپنے حرکات کو فروغ دے سکتا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ اداکار سب سے پہلے اپنے آپ کو سمجھے کہ کس ماحول میں چل پھر رہا ہے کس فضا میں سوچ رہا ہے اور کن مواقع پر بول رہا ہے؟ اس کی شخصیت کیا آواز میں کیا خیالات ہیں۔ دل میں کون سے جذبے امنڈ رہے ہیں۔ زبان پر کون سے الفاظ جاری ہیں؟ جب تک اداکار ان چیزوں سے ابھی طرح واقف نہ ہو وہ اپنی اصلی شخصیت مثلاً نہیں سکتا اور جب تک اپنی اصلی شخصیت مثلاً نہیں وہ ڈراما نگار کے کرداروں کو صحیح طور پر پیش نہ کر سکیگا اس کے بعد یہ ہم ضروری ہے کہ ایک اداکار اپنا تعلق دوسرے اداکاروں سے معلوم کرے

درندہ چٹنگ جائیگا۔

بعض تعدادوں کے خیال میں ضروری ہے کہ ڈراما کے سارے اداکار بحیثیت مجموعی دیکھنے والوں پر تاثرات پیدا کریں۔ اس لئے ان میں یکجہتی، ہم آہنگی اور ہم خیالی ہونی چاہئے۔ اگر ہر شخص اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی خواہ خواہ کو شش کرے گا تو دو ملاؤں میں مرغی مردار کا حشر ہوگا۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اداکاری اجتماعیت پر بالکل منحصر نہیں ہے بلکہ انفرادیت کی جہاں بھی ہونی لازمی ہے کیونکہ جس طرح کردار میں اجتماعیت کے علاوہ انفرادیت نظر آتی ہے اسی طرح اداکاری میں بھی انفرادیت کا دخل ضروری ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا میں آج بڑے بڑے اداکاروں کے ناموں کی بجائے کمپنیوں کے نام مشہور ہوتے۔

آنکھ اداکار کیلئے ایسی ہی کارآمد ہے جیسی کہ آواز جس طرح اداکار کو اپنی آواز سے کام لینا پڑتا ہے اسی طرح اس کو اپنی آنکھ پر قابو رکھنا لازمی ہے۔ اداکار کی آنکھ درحقیقت اس کے اعضاء میں سب سے زیادہ حرکت کرتی ہے وہ بہت تیزی سے کبھی تماشائیوں کے دلوں کا جائزہ لیتی ہے کبھی ان کے چہرے پر گزرتی ہے۔ بعض اداکاروں کی آنکھیں جلد جلد چمکنے لگتی ہیں۔ اور بعض کے ڈبیلے نکل پڑتے ہیں۔ کوئی آدھ کھلی رکھتا ہے اور کسی کی آنکھوں سے وحشت ہرستی ہے۔ درحقیقت آنکھوں پر اداکار کی کامیابی کا تصور بہت

دور و در ہے۔ اگر بادشاہ سلامت بات کرنے میں ہر دفعہ نظریں نیچی کر لیتے ہیں تو دیکھنے والے سمجھیں گے کہ وہ اپنے ملازموں اور صاحبوں سے مرعوب ہوئے جا رہے ہیں۔ اگر عاشق جلد جلد پلک جھپکائے تو ایسا معلوم ہوگا کہ آفتاب کو دیکھنے کی وجہ سے اس کی آنکھیں چند ہیا جا رہی ہیں۔ اگر ہیروئن اپنے محبت کو نیوالے کو آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر دیکھے تو لوگ اس کو بے حیا اور بے شرم سمجھیں گے۔ اگر نوکر اپنے آقا کو گھور کر دیکھے تو تماشائی بے ادبی خیال کر میں گے۔ غرض اداکار کی نگاہیں تماشائیوں کیلئے عجیب و غریب دلچسپی رکھتی ہیں۔ خصوصاً عاشق و معشوق کی پہلی نظریں جب کہ محبت کے تیر چل رہے ہوں ایک خاص نوعیت رکھتی ہیں۔

آنکھ کے بعد سب زیادہ حرکت کر نیوالے ہاتھ ہوتے ہیں۔ ان کا قابو میں رکھنا کلاسے دارو ہے۔ مبتدیوں کیلئے تو خصوصاً ناممکن ہے اور یہی اکثر دفعہ ان کی ناکامی کا باعث ہوتا ہے۔ بعض اداکار ہندوستانی ہمدنوں کی طرح ہاتھ نیچی نیچا کر گفتگو کرتے ہیں اور بعض کچھ اس طرح ہاتھ ہلاتے ہیں کہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا کہ وہ لڑ رہے ہیں۔ ہمارے خیال میں سب سے آسان ترکیب ہاتھوں کو قابو میں رکھنے کی یہ ہے کہ ادھنیں بالکل ہی بھلا دیا جائے گویا کہ وہ ہیں ہی نہیں۔ لیکن یہ جس طرح آسان ہے اسی طرح مشکل بھی اداکار کا اپنے آپ پر بھروسہ کرنا اچھی چیز تو ہے لیکن ضرورت ہے

زیادہ تکبیر کرنا بڑا ہے جس اداکار کو بھروسہ نہ ہو گا وہ ظاہر ہے کہ زیادہ محنت زیادہ جوش اور زیادہ استقلال سے کام کریگا۔ لیکن اگر وہ چھپو ہے تو کبھی ایسیج پر کامیاب نہ ہوگا۔

اداکار کی بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اپنا پارٹ منٹوں میں یاد کر لے صحت کے ساتھ یاد کرنا اور لفظ بہ لفظ صحیح دہرانا اداکار کے فرائض میں داخل ہے ورنہ بیچارہ ڈراما نگار یہ کہہ کہہ کر آنسو بہا بیگا کہ ”من چو می ہر ایم وطنبوڑہ من چو می سراید“ بعض اداکار پارٹ لیکرنے کو سب سے زیادہ مشکل کام سمجھتے ہیں بعض لا پرواہی برتتے ہیں اور بعضوں کی عادت یہ ہوتی ہے کہ ہندوستانی کاتب کی طرح جا بجا مصنف کو اصلاح دیتے ہیں۔ کسی کا قول ہے کہ اگر آپ کسی کو متاثر کرنا چاہتے ہیں تو پہلے خود

متاثر ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح اداکار جب تک خود متاثر نہ ہو گا دوسروں کو متاثر نہ کر سکیگا۔ اس سلسلہ میں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ اداکار اپنا رنگ سما کے لئے غیر ضروری حرکات (Over acting)

کرتے ہیں۔ طریقہ میں خیران کی اس قسم کی حرکتیں پھپھپ جاتی ہیں بلکہ بعض دفعہ زیادہ ہنسی کا باعث ہوتی ہیں۔ لیکن حزن میں ذرا اسی عجیب حرکت میں ہندو متاثر دیتی ہے کہ سارا ڈراما اس ہو جاتا ہے سب جذبات کے اظہار میں اداکار کو چاہئے کہ اپنی نمائش کو دخل نہ دے۔ حزن یا اداکاری میں

خواہ مخواہ لوگوں کو ولانے کی فکر نہ کرے۔ اس کے برخلاف بعض اداکار ^{حقیقت} سے مطابق کرنے کیلئے یا اپنے ماحول سے بے تکلف نہ ہونے کی وجہ سے غمزدگی سے کم محاکات (Under acting) کرتے ہیں۔

موجودہ ایٹیج "مراسکو ایڈر بینکرافٹ" (Squire Bancroft)

کامرہون منت ہے۔ انہوں نے

طرز جدید کو جسے فطری اداکاری (Natural or reserved)

(school of acting) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے

سب سے پہلے رواج دیا۔ انہوں نے "رابرٹسن" (Robertson)

کے خیالات کی تائید کی اور قدیم ڈراموں کی جگہ ایسے ڈراموں کو ترجیح کیا

جس کا مکالمہ بالکل فطری تھا جس کے کردار فطرت کے اصول کے مطابق

تھے اور جس کا ماحول حقیقت نما تھا۔ ۱۸۵۰ء میں انہوں نے اپنے آپ کو

ایٹیج سے علیحدہ کر لیا۔ یہ ایک ایسا نقصان تھا جس کی تلافی ایک عرصہ کے بعد

ہوئی۔ ان ہی کی کوشش سے فطری اداکاری نے روز بروز ترقی کی اور جذبات

کے وفور اور پہچان کی جگہ حقیقت اور صداقت نے لی۔ جو دور جدید کی اداکاری

کی نمایاں خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔

شخصیت اور ایٹیج | شخصیت اداکاری سب سے بڑی خوبی ہے۔ ڈراما

بھلا کا تخلیقی کردار اور اداکار کی اصلی شخصیت دراصل دونوں مل جل کر سیرت

کالیک با کمال مجتہد پیش کرتے ہیں۔ ڈراما نگار محض اپنے الفاظ کی مدد سے اس کوشش میں کامیاب نہیں ہو سکتا اور نہ اداکار کی شخصیت بذاتہ کوئی غیر فانی کردار پیش کر سکتی ہے۔ لیکن تماشائیوں کی حد تک ڈراما نگار اداکار کی شخصیت پر بھروسہ کرتا ہے۔

بعض اداکاروں کی شخصیتیں کچھ اس قدر جاذب نظر ہوتی ہیں کہ تماشائیوں کے دل خواہ خواہ ان کی طرف کھینچے جاتے ہیں۔ ہیرو۔ ولن اور ہیروئن کم سے کم ان تینوں کی شخصیتیں خاص طور پر دوسرے کرداروں کی نسبت ممتاز ہونی چاہئیں۔ ڈراما نگار کے خیالات اداکار کی شخصیت سے جھلکتے ہوں۔ ہیرو کی شخصیت ایک خاص نوعیت کی ہوتی ہے۔ ولن Villain کی جدا حیثیت رکھتی ہے۔ اور مصنف

کے خیالات میں اختلافات کی وجہ سے ان خصوصیتوں میں بھی اختلاف ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شخصیت کے سلسلہ میں ہیروپ "د

make up" خاص اثر رکھتا ہے۔ لیکن محض ہیروپ فطری اوصاف کے مقابل کامیاب نہیں ہو سکتا۔ دنیا کے بعض بڑے بڑے اداکار اپنی اداکاری کی وجہ سے نہیں بلکہ شخصیت کی وجہ سے زندہ ہیں۔ فلم کی دنیا میں اس کی بہترین مثال "روڈالف والینٹیو" Rodolph Valentino ہے۔

کشش | اداکار کیلئے ایک قسم کی مقناطیسی قوت رکھنا ضروری ہے۔ اداکار جب تک لوگوں کو اپنی طرف متوجہ نہ کر سکے کامیاب نہیں ہو سکتا۔ بعضوں کی آواز میں کشش ہوتی ہے۔ بعضوں کا لہجہ خوشگوار ہوتا ہے۔ اور بعض جیسا کہ ہم اوپر بتا چکے ہیں اپنی شخصیت کی وجہ سے تماشائیوں کے دلوں میں گھر کر لیتے ہیں۔ دنیا میں ایسی مثالیں بہت یلین گی جہاں بڑے بڑے فن کار اس لئے ہر دلعزیز نہ ہو سکے کہ ان میں کوئی خاص کشش نہ تھی۔ اور بہت سے ایسے مبتدی بھی گذرے ہیں جنہوں نے شروع شروع میں محض اپنی مقناطیسی قوت کی وجہ سے ایشیج پر سکھایا ہے حقیقت میں غور کرنے کی بات ہے کہ جب تک تماشائی اداکار کی طرف متوجہ نہ ہوں وہ کس طرح اداکاری کی داد دے سکتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اداکار کی پہلی ادائیں اور پہلے حرکات جو اس سے شروع میں سرزد ہوتے ہیں لوگوں کو اس کی طرف کھینچنے کا باعث ہوتے ہیں کیونکہ عوام اگر کسی اداکار کی شخصیت سے مرعوب نہ ہوں یا اس کی شہرت کا خیال نہ کریں یا فن سے بے خبر ہوں تو لازمی ہے کہ کسی اداکار کو ایشیج پر دیکھ کر اس کی سب سے پہلی اداکاری سے متاثر ہوں۔ اسی لئے ڈراما کا پہلا سین خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اگر یہ ناکام رہا تو بھٹیٹر میں ایک پھل چمچ جاتی ہے اکثر جن میں صبر و تحمل غور و فکر یا چشم پوشی کا مادہ نہیں ہوتا۔ پہلے سین کی

ناکامی سے متاثر ہو کر تعمیر سے نکل جاتے ہیں۔ اور زیادہ تر تماشائی پہلے سین کو کامیاب دیکھ کر بعد کے خراب سین کی بھی اُسی جذبے اور اثر کے ماتحت تعریف کرنے لگتے ہیں۔

اسی طرح آخری سین بھی خصوصیت رکھتا ہے۔ ایسے ناقد جو فن سے واقف ہیں وہ تو فیڈراما کو شروع سے آخر تک تنقیدی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ان کی نظروں میں سیرت نگاری، قصہ کا عروج " Climax - عروج معکوس " - Anti Climax -

Climax - آغاز اور انجام کا فنی معیار پر پورا اترنا ضروری ہے۔ اگر ان میں سے کسی میں بھی نقص پایا جائے تو ان کے ابروؤں پر بل پڑ جاتے ہیں۔ مگر عام تماشائی جس طرح دلچسپ آغاز کو دیکھ کر چیخ اٹھتے ہیں کہ جس کا آغاز ایسا ہے اس کا انجام کیسا ہو گا۔ اسی طرح جب انجام اچھا ہوتا ہے تو تعمیر سے بچکنے والے ننانوے فیصدی اس کی تعریف کرتے جاتے ہیں اور پچھلی شکایتیں سب طاق نسیان پر دھری رہ جاتی ہیں۔

اس لئے ضروری ہے کہ اداکار تماشائیوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے، وہ جتنا زیادہ متوجہ کریگا اتنی زیادہ کامیابی ہوگی۔ ہاں یہ بھی ضرور ہے کہ اس طریقہ میں اسے ناکامی کا بھی احتمال ہے بشرطیکہ اس کی اداکاری

بحیثیت مجموعی لوگوں کو گردیدہ نہ کر سکے۔ لیکن یہ ایک ناقص اداکار کیلئے آتش ہے۔ ہر اچھا اداکار اگر لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے میں کامیاب ہو گا تو زیادہ توقع اس بات کی ہوگی کہ ہر زبان پر اس کے چرچے ہوں گے۔ البتہ یہاں بھی اس خطرہ کا امکان ہے کہ عوام جو فن سے ناواقف ہیں اداکار کی معیاری اور فنی اداکاری کو قابل ستائش نہ سمجھیں لیکن کشش سے ہماری مراد محض فنی اور معیاری اداکاری ہی نہیں بلکہ جاذبیت کی ایک ایسی قوت ہے جو عوام اور خواص دونوں کو یکساں طور پر متوجہ کر سکے۔ روز کا مشاہدہ بتاتا ہے کہ ہم میں سے بعض ایسے ہیں جو ہماری مصلوں کی جان سمجھے جاتے ہیں وہ جس الجھن میں ہوتے ہیں ہم میں سے ہر شخص ان کے خیالات میں جذب ہو جاتا ہے۔ اور سواشے ان کے کسی اور کا طوطی نہیں بولتا۔ جب بولتے ہیں تو ہماری زبانیں حرکت نہیں کرتیں۔ ہم چاہتے ہیں کہ اپنی بھی کچھ کہیں اور اپنی شخصیت بھی نمایاں کریں۔ لیکن ان کے آگے ایک نہیں چلتی۔ یہی وہ کشش ہے جو اگر ایک اداکار میں پائی جاوے تو عوام اور خواص سب ہی کو اپنا گردیدہ بنالے۔

عشق اور ایٹنج | حقیقی عشق مرد اور عورت کو اپنی زندگی میں صرف ایک دفعہ ہو سکتا ہے پہلی نظر کا عشق تو مشہور ہی ہے لیکن آخری نظر تک عشق کی توقع بھی بجا نہیں کیونکہ بعض دفعہ دیکھا گیا کہ ساتھ رہتے

سے بھی محبت کی چنگاری رفتہ رفتہ بھڑک اٹھتی ہے۔ لیکن یہ ضروری ہے کہ محبت کرنا یا نہ کرنا کسی کے بس کی بات نہیں۔ کسی کا قول ہے "عشق ایک بیماری ہے جو بغیر اطلاق کے آہنچتی ہے اور کسی کس طرح مائے نہیں ملتی۔"

کوئی انسانی جذبہ اسٹیج پر اتنی جاذبیت نہیں رکھتا جتنا کہ عشق۔ عشق کے بغیر ڈراما بھجان ہے اس لئے ڈراما نگار سب سے پہلے اس کا خیال رکھتا ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ جب ہر ڈراما نگار کے پیش نظر عشق کو نمایاں کرنا ہوگا تو وارد نمایاں ہوگا۔ مگر عشق سے تماشائی کبھی نہیں اکتاتے۔ ہزاروں طرح سے پیش کیجئے یا ایک ہی طرح سے۔ جدت طرازی کیجئے یا پرانی لکیر پیٹئے۔ مگر کسی نہ کسی طرح اس جذبہ کو ابھاریئے اس چنگاری کو بھڑکائیے۔ بلکہ ڈراما میں عشق کے جذبات جتنے ولولہ انگیز ہوں گے اتنے ہی زیادہ بلند نعروں سے تھیٹر گونجے گا۔ دور جدید میں جذبات کی عریانی بھجان یا طغیانی عام طور سے زیادہ پسند نہیں کی جاتی۔ کیونکہ نفسیاتی اصول پر عشق کا اتنا زیادہ چرچا اور اتنی شدت کا ولولہ متواتر اچھا نہیں معلوم ہوتا اسی لحاظ سے دور حاضرہ کے مصلح ڈراما نگار قدامت سے ہٹ کر سماجی اصلاحی امداد دوسری چیزوں کی طرف توجہ کرنے لگے ہیں پھر بھی "مبتنی نہیں ہے عشق کو ظاہر کئے بغیر۔"

پہلی محبت کو شیخ پر دکھانا بہت مشکل ہے۔ ماحول۔ فضا اور کردار
کچھ اس طرح ہوا کرنا پڑتا ہے کہ عشق کی جلوہ پائیاں منعکس ہو سکیں
تبادلہ خیال کے لئے محبت میں ڈوبے ہوئے الفاظ۔ موضوع کی مناسبت
لطیف تخیل۔ نکہرا ہوا انداز بیان۔ اور جذبات میں تلاطم پیدا کر نیوالا
یہی ہیں وہ دشوار گزار گہائیاں جہاں بڑے

ذرا مانگدار دم توڑ چکے ہیں۔ گنتی کے چند اپنی منزل مقصود پر پہنچ سکے۔

برخلاف اس کے کس قدر آسان ہے جذبہ نفرت کا اظہار

کی رہنمائی کے بغیر اداکار کی تیکھی چتون نفرت کے انداز پیدا کر سکتی

لیکن اداکار اور ڈراما نگار دونوں مل کر اظہار عشق میں کتنی دفعہ ناکام

ہو چکے ہیں؟ عشق کی دنیا دیوانگی کی سرحد سے کتنی قریب ہے؟ جس طرح

دیوانگی کا اظہار صرف الفاظ سے نہیں ہو سکتا اور نہ صرف حرکات سے اس

طرح عشق کا اظہار دونوں کا مرہون منت ہے۔ کہا جاتا ہے کہ عشق

آنکھ میں ہوتا ہے اور نظروں کے تبادلہ سے دل چھینا جاتا ہے لیکر

یہ یاد رہے کہ نظروں میں جذبات کا دریا اٹھ اٹھاتا ہے اور جذبات کے

دریا میں محبت کا تلاطم اور محبت کے تلاطم میں عشق کی چھج و پکار

کیا کوئی کہہ سکتا ہے کہ نظریں ایک دوسرے سے ملکر کچھ کہتی نہیں ہیں بلکہ

دل لینے اور دینے کا سودا بغیر کچھ کہے سنے طے پاتا ہے؟

چونکہ اظہار عشق شیخ پر بہت مشکل ہے اس لئے دور جدید کے رہنماؤں نے کہا کہ جذبات کی طغیانی دکھانے کی بجائے محبت کا اشارہ دینا کتنا یہ کافی ہے۔ اس میں لطف یہ ہے کہ ڈراما نگار اور اداکار تو اشارہ کر جاتا ہے لیکن ہر تماشائی اپنی سمجھ اپنے خیال اپنے تجربے اور جذبے کے مطابق اس کا تصور کر لیتا ہے۔

اداکار کی آواز ”سب سے پہلے ایک غریب آدمی چار آنہ کا ٹکٹ لئے مہاری آواز سننے کا مشتاق بیٹھا ہے۔ ہر سبز کمرہ میں ان الفاظ کو جلی نط میں نمایاں رکھنا چاہئے۔ اداکار کی آواز پر ڈراما کا سارا دار و مدار ہے۔ کیونکہ لوگ جب تک سینکے نہیں داد کس طرح دینگے۔ بعض دفعہ دیکھا گیا ہے کہ ایک چھوٹی آواز والے اداکار کی وجہ سے پورا ڈراما ناکام رہا ہے۔ وہ جو کم خرچ ہالانٹیں جماعت ہے فوراً شیخ اٹھتی ہے۔ ”آواز بلند“ ایک حبیب تو چھوٹی آواز ہے اور دوسرا عیب کزخت آواز محبت آسمین الفاظ بھی کزخت آواز میں لڑائی جھگڑے اور منفرد کا اظہار کرتے ہیں۔ نوکر اگر اپنے آقا سے کزخت آواز میں گفتگو کرے تو ڈراما نگار کا مفہوم ہی بدل جاتا ہے۔ تیسری معیوب آواز حد درجہ تیز ہوتی ہے۔

یہ ضروری نہیں کہ اداکار چنے یا چلائے۔ لیکن اتنا لازمی ہے کہ

آواز صاف اور اس طرح سب کو سنائی دے کہ کسی کان پر گراں نہ گزے پہلی صف سے آخری صف تک ہر شخص بلا تکلف سن سکے۔ آواز کا ہر اور اتار کچھ اس طرح ہو کہ اداکار کا مافی الضمیر آواز سے ظاہر ہو۔ اس سے دہمی آواز بھی تھینے کے آخری شخص کے کان سے ٹکرائے اور بلند۔ آواز بھی اس سے زیادہ نہ کرے۔ اسٹیج کی کانپھوسی بھی ایسی ہونی چاہئے۔ تھینے کا ہر شخص اس راز سے واقف ہو جائے۔

بعض اداکار مفہوم کو آواز پر قربان کر دیتے ہیں۔ چلا کر کی خواہش میں ہر ہر فقرہ پر زور دیتے ہیں۔ اور ہر لفظ کو ہر ٹھہر سنبھل سنبھل کر پوری آواز سے ادا کرتے ہیں حالانکہ ایسا کرنے میں مفہوم اور حقیقی مطلب جس کے اظہار پر وہ مامور ہیں نیست و نابود ہو جاتا ہے۔ ڈراما نگار کا مدعا ایک ہوتا ہے اور اداکار کی آواز سے ایک ظاہر ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ اداکار جو کچھ کہتا ہے اس کو اچھی طرح سمجھے اور غور کر لے اور اس کے نکتوں سے واقف ہو جائے۔ وہ اداکار زبان کی خوبیوں کو اچھی طرح سمجھ نہیں سکتے اسی وجہ سے اکثر اداکار ناکام ہوتے ہیں۔

تماشائی اور اسٹیج | قریب قریب تمام اداکار ہرین میں تماشائی کی طرف اپنا رخ کرتے ہیں۔ خواہ وہ آپس میں ایک دوسرے سے راز

میں مشغول ہوں۔ خواہ عاشق اپنے مشوق سے اظہار عشق کر رہا ہو۔ خواہ آقا نوکر کو حکم دے رہا ہو خواہ مصاحب نواب صاحب کے حضور میں دوزانو ہو۔ اسٹیج پر چل رہے ہوں یا چپ کھڑے ہوں۔ غرض ہر صورت میں وہ اپنا چہرہ تماشاٹیوں کے روبرو رکھیں گے۔ یا تو وہ اپنے حسن کی جو کہ تانے پھیس دی بہر پ کامرہوں منت ہو تہا ہے نمائش کرنا چاہتے ہیں یا اپنے چہرہ کے مدوجزر روز روشن کی طرح نمایاں کر کے اپنی اداکاری کی داد چاہتے ہیں۔ مگر فی الواقع وہ اس حرکت سے اپنے پاؤں پر آپ کھڑی مارتے ہیں۔ کیونکہ ان کی اس طرز سے تصنع۔ دکھاوا اور ظاہر داری نمایاں ہو کر ان کی فنی لاعلمی کو طشت از بام کر دیتی ہے۔

خود کلامی (Yeh Mela Hai) جس وقت تک

رائج مٹی اداکار کا اپنا چہرہ چودھویں کے چاند کی طرح تماشاٹیوں کے آگے پیش کرنا معیوب نہ تھا۔ کیونکہ خود کلامی میں اداکار اپنے آپ سے گفتگو کرنے کے علاوہ تماشاٹیوں سے بھی گفتگو کرتا تھا اور ان کو بعض پوشیدہ واقعات گزرے ہوئے یا انیوالے سے باخبر کرتا تھا۔ لیکن دور جدید میں جب کہ نفسیاتی اصول کی پیروی میں تحت الشعور کی دنیا میں ڈراما گم شم ہے کسی اداکار کا اپنے آپ سے بہ آواز بلند گفتگو کرنا برا سمجھا جاتا ہے۔ جدید تھیٹر میں تماشاٹیوں کو بالکل نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اداکار عمداً

تماشاٹیوں کو بھول جاتا ہے۔ وہ انہیں کبھی مخاطب نہیں کرتا۔ نہ لفظ نہ حرکات سے۔ وہ اپنی پیدا کی ہوئی دنیا میں کھویا سا جاتا ہے اور اتماشاٹیوں کو اپنی دنیا کا ایک باشندہ سمجھتا ہے اور انہیں بھی اپنی میں ڈبو دیتا ہے۔ برخلاف اس کے جاپان کے قدیم ایٹیج پر بعض اداکار تماشاٹیوں سے سوالات کرتا تھا اور وہ جوابات دینے پر بالکل اسی طرح جس طرح کہ وہ اپنی برادری میں اداکاروں کی ٹولہ کسی سے گفتگو کرتا ہے اور یہ گفتگو جزو ڈراما ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ ایٹیج پر اور بھی اسی قسم کی بعض دلچسپ چیزیں دکھائی دیتی ہیں لقمہ دہندہ (Prompts) لباس تبدیل کرنے والے کے خضم۔ لو کرچا کر غرض سارے منتظمین ایٹیج پر ہی تماشاٹیوں کی کئے آگے ہوتے ہیں۔ کوئی اداکار بولتے بولتے رُک گیا تو لقمہ دہندہ نے فوراً ہی لقمہ دیدیا۔ لباس تبدیل کرانے کی ضرورت ہوئی تو فوراً لباس پیش کیا اور بدلنے میں مدد دی۔ سین کے ساتھ وغیرہ بدلنے کی ضرورت ہوئی تو ایٹیج کے منتظم نے آن کی آن پر چیزیں بدل دیں۔ اگر یہ دکھانا ہو کہ کوئی اداکار دریا عبور کر رہا ہے کئے ہاتھوں میں چپو دبڑے جاتے تھے اور وہ انہیں ہلاتے مچھوٹے گدے جاتا تھا اور تماشاٹی سب یہ سمجھ لیتے تھے کہ اس نے فی

دریا کا سینہ چاک کیا غرض اس قسم کے تماشے ہمیں ایلیزبتھ ر
 کے زمانہ کا اسٹیج یاد دلاتے ہیں جب کہ
 ڈراما نگار تماشائیوں سے استدعا کرتا تھا کہ وہ اسٹیج کے ٹوٹے چھوٹے
 سامان کی مدد سے تخیلی اور تصویری گھوڑے دوڑائیں اور وہ سب
 سمجھیں بلکہ تصور کر لیں جن کا کہ ڈراما نگار نے ذکر کیا ہے۔

نہ صرف اداکار تماشائیوں کی طرف منہ کئے ہوتے ہیں بلکہ اسٹیج
 کا سارا فوریجہ اور سب سامان تماشائیوں کی طرف رخ کئے ہوتا ہے۔
 کرسیاں صوفے وغیرہ ہر چیز کچھ اس طرح رکھی ہوتی ہے کہ گویا یہ معلوم
 ہوتا ہے کہ کوئی پروفیسر اپنے طلباء کے آگے لکچر دینے کیلئے اسٹیج پر آیا چاہتا ہے
 ہمارے اداکار ایک اور دلچسپ حرکت کرتے ہیں۔ راز و نیاز یا گفتگو
 کا اہم ترین اور دلچسپ ترین حصہ عموماً اداکار اسٹیج کے بالکل آگے اور
 تماشائیوں سے بالکل قریب ہو کر کہتے ہیں۔ ان کا مقصد تو یقیناً اپنی دلچسپ
 اور اہم گفتگو کو محض تماشائیوں کے کانوں تک پہنچانا ہوتا ہے لیکن انہیں
 کہ ان کی حرکت تعصّب اور بناوٹ کا اظہار کر کے اداکاری کو الگ ناس کرتی
 ہے اور سیرت نگاری کو جہاں برباد۔ اسٹیج کی کوئی حرکت محض تماشائیوں
 کی سہولت کی خاطر جائز نہیں سوائے آواز کے۔

یوں ہی آواز سے گفتگو کرنا مطابق فطرت اور حقیقت پر مبنی ہے

کیونکہ جب دو آدمی گفتگو کرتے ہیں تو ان کی آوازیں بلند ہوتی ہیں جبکہ اسٹیج پر کاناچھوسی کا دخل بہت کم ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ اگر دو آدمی گفتگو کر رہے ہوں اور تیسرا سنے کے لئے موجود نہ ہو تو کاناچھوسی کرنا کیا معنی؟ یا اگر تیسرا موجود ہو اور اس سے چمپا کر کہا جا رہا ہو تو اصولاً اس تیسرے کا اسٹیج پر وجود ہی بے معنی۔ اور اگر دو شخص گفتگو کر رہے ہوں اور ان میں کا ایک کوئی بات ایسی کہنی چاہتا ہے کہ اس کے سامنے کے کان اس سے آشنا نہ ہوں بلکہ صرف تماشائی محظوظ ہوں تو گویا وہ شخص تماشائیوں کو بلا واسطہ مخاطب کر رہا ہے جو کہ جدید اصولوں کے مد نظر عجیب ہے۔

غرض تماشائیوں کی سہولت پر فن کاری کی معنیٹ چڑھانا طرز جدید کے لحاظ سے ناموزوں ہے۔ البتہ مذاقیہ France میں ایک حد تک اداکاروں اور تماشائی کے تعلقات قائم رہ سکتے ہیں لیکن سنجیدہ ڈراموں میں تماشائیوں کی تنہا روزن در سے جھانکنے والوں سے زیادہ نہیں ہونی چاہئے۔ اسٹیج پر اداکار ہرگز اس پر زور نہ دیں کہ تماشائی ان کا تماشا کر رہے ہیں کسی خاص زاویہ نگاہ سے لوگ انہیں دیکھ رہے ہیں یا ایک خاص مقام ان کی رہی ہوئی تقریریں سننی چاہتے ہیں۔ اداکاروں کو اتنا توجہ

چاہئے کہ تماشائی موجود ہیں لیکن یہ بھی ضروری ہے کہ وہ ادھنیں فراموش کرنے کی کوشش کریں۔ بے پروائی بریتیں یا کم از کم ان کے وجود کے علم کو چھپائیں۔

کوئی شخص روزانہ در سے کمرہ کی اندر جھانکتا ہے اور دیکھتا ہے کہ کچھ آدمی بیٹھے باتیں کر رہے ہیں یا کسی کھیل میں مصروف ہیں یا کوئی کام کر رہے ہیں۔ لیکن کیا وہ توقع کر سکتا ہے کہ کمرہ کے اندر کے اصحاب اپنی باتوں کے سلسلہ میں کھیل کی مصروفیت میں یا کام کی مشغولیت میں اس کی طرف پیٹھ نہ کرینگے؟ ہو سکتا ہے کہ کمرہ کا سارا سامان اس کی طرف رخ کیا ہوا نہ ہو۔ ممکن ہے کہ سب چیزیں اس کی آنکھوں کے آگے بالکل کھلی ہوئی نہ ہوں۔ کیا وہ امید کر سکتا ہے کہ اپنے جذبات کی ترجمانی ان کے حرکات کرینگے؟ کیا وہ توقع کر سکتا ہے کہ اپنے خیالات کا اظہار ان کے الفاظ کرینگے؟ اول تو انہیں خبر ہی نہیں کہ کوئی تانک جہانک میں نہمک ہے اور اگر بالفرض انہیں معلوم ہو بھی تو کیا وہ اپنے خیالات اور جذبات بدل دینگے؟ کیا ایک تماشائی کی خاطر اپنا کھیل بگاڑ دینگے؟ انہیں تو اپنے جذبات کی ترجمانی اور خیالات کے اظہار میں سہولت ملے نظر ہے۔ دوسروں سے کیا کام۔

مکالمہ | مبتدی کو ڈراما میں مکالمہ سے زیادہ آسان چیز کوئی نظر نہیں آتی لیکن درحقیقت یہی سب سے زیادہ مشکل چیز ہے۔ میں صرف دور حاضر میں

ایک ڈراما نگار کو جانتا ہوں جس کی قوت گویائی۔ ندرت بیان۔ مہیاک انداز
 بے لاگ طرز اور وسعت نظر نے مل جل کر اس کے مکالمہ کو اس قدر جان واد
 اتنا دلچسپ اور ایسا دل پسند بنایا کہ اس کے ڈرامے محض مکالمہ کی ان
 بے انتہا خوبیوں کی وجہ سے زندہ ہیں اور رہیں گے۔ — نہیں معلوم کہ
 تک؟ وہ ایسیج کا بڑا باریک میں نقاد تھا اور ہے۔ اس نے ایسیج کو بد
 کی کوشش کی اور کامیابی حاصل کی۔ زندہ ڈراما نگاروں میں شاید سب سے
 زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ لندن سے جاپان تک اس کے ڈرامے پڑھے اور
 کیے جاتے ہیں۔ — میرا مطلب یقیناً مسٹر جارج برنارڈ
 Mr. George Bernard Shaw سے ہے۔

مکالمہ سیرت اور موقع کے تصادم کی پیداوار ہونا چاہئے۔ یہ ایک
 چٹکاری ہے جو کبھی چمک کر دل و دماغ کو منور کر دیتی ہے اور کبھی یہی چٹکا
 بھڑک کر نرمن شہرت کو خاکستر کر دیتی ہے۔ ایک ہی مکالمہ کتب خانہ
 بیچکر کتابی صورت میں پڑھنے تو کچھ لطف آئیگا اور وہی مکالمہ تماشائ
 کی صف میں بیچکر گفتگو کی شکل میں سننے تو کچھ اور لطف آئیگا۔ مکالمہ
 مشکل ہے اتنا ہی آسان بھی ہے اور جیسا کامیابی کا ذریعہ ہے ویسا ہا
 تباہی کا باعث بھی۔

ہم کسی مصنف سے یہ توقع نہیں رکھ سکتے کہ وہ ہماری گفتگو

شہرت کی باعث آخر الذکر طریقہ ثابت ہوا۔ گالزوردی د

Galsworthy اور آرنلڈ بینٹ د

Arnold Bennett کے اکثر کردار حقیقت سے

تھے قریب اور فطرت کے اس قدر مطابق ہیں کہ ان میں مصنف کے خیالات اور جذبات کی کوئی جھلک نہیں دکھائی دیتی۔ بر خلاف اس کے برارڈ شاور

Bernard Shaw اپنے کرداروں کی زبانوں سے

Sheridan خود بولتا ہے۔ شریڈن د

کے مزاجیہ مکالمے کامیاب ترین سمجھے جانے کے مستحق ہیں۔

حاضر جوابی میں آسکر وائلڈ د Oscar Wilde اپنی نظیر

نہیں رکھتا گلبرٹ د Gilbert کے مکالموں کی طرز

اس کی اپنی ہے۔ منطق اور طنز قابل تعریف ہے۔ د Milne

غالباً دلکش مکالمہ لکھنے پر قادر ہے۔

مکالمہ کہاں سے شروع کیا جائے اور کہاں ختم کیا جائے؟ یہ بھی

ایک دلچسپ سوال ہے جو ڈراما نگار کی اختیار تمیزی پر بالکل موقوف ہے۔

اسی ذریعہ سے دراصل اس کی شخصیت اور ذہنیت داخل ہوتی ہے۔ پھر

مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ کس فقرے کو لکھے اور کس کو حذف کر دے؟ مختصر

لیکن بیباختہ فقرے اور ان کے اظہار کے لئے موزوں الفاظ دراصل

مکالمہ کی کامیابی کا ذریعہ ہیں۔ اس کے لئے مصنف کو زبان اور بیان دونوں پر یکساں قدرت ہونی ضروری ہے۔

علمی موضوع پر محسوس مکالمہ بڑا ثقیل ہوتا ہے اسی لئے پورے ڈراما میں اس قسم کا مکالمہ نہ رکھا جائے ورنہ پڑھنے والا اکتا جائیگا۔ ڈراما نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ علمی اور خشک موضوع کو بھی دلچسپ ترین مکالمہ کی شکل میں منتقل کرے۔ کرداروں میں دراصل مکالمہ کی وجہ سے جان پڑتی ہے۔ اگر مکالمہ بیجاں۔ روکھا پھیکا ہوا تو کردار بھی بے لطف اور غیر دلچسپ ہونگے۔ روز کا مشاہدہ گواہ ہے کہ ہماری سوسائٹی میں چرب زبان اور بے تکلف گفتگو کرنے والا ہر عنصر ہوتا ہے۔ اس کی موجودگی باعث دلچسپی ہوتی ہے۔ اور ہر شخص اس کی طرف کھینچا جاتا ہے۔ مشہور ہے کہ آسکر وائلڈ (

Oscar Wilde) اس قدر شیریں گفتار تھا کہ جس محفل

میں بیٹھا بس اسی کا طوطی بولتا نظر آتا باقی سب گوش برآواز ہوتے۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ بعض پروفیسروں کے سمجھانے کا طرز کچھ اس قدر جاذب نظر اور دلکش ہوتا ہے کہ سننے والے کئے دل پر پروفیسر کا مافی الضمیر نقش کا لہجہ کی طرح ثبت ہو جاتا ہے۔ حال ہی میں اسی قسم کا ایک دلچسپ واقعہ پیش آیا۔

آئین سٹائن (Einstein) کے ہاں ایک پروفیسر پنہا اور کہنے لگا کہ میں نے آپ کے نظریہ اضافیت (Theory

of Relativity کو سمجھنے کی بڑی کوشش کی لیکن کامیابی نہ ہوئی براہِ ہدایت اب آپ خود سمجھا دیجئے۔ آئن سٹائن نے سمجھانا شروع کیا اور جگہ جگہ پر وٹیسر سے دریافت کرتا گیا کہ آیا وہ سمجھ رہا ہے یا نہیں اور پروٹیسر نے ہر دفعہ اثبات میں جواب دیا کہ وہ آسانی سے سمجھ رہا ہے۔ جب آئن سٹائن سمجھا چکا تو پروٹیسر! ہر آیا۔ اخبار کے نمائندوں کو علم ہوا کہ آئن سٹائن کا نظریہ سمجھنے والوں کی فہرست میں ایک اور شخص کا اضافہ ہوا تو انہوں نے اسے تنگ کیا۔ پیامات اور تصاویر شائع کرنا شروع کر دیے۔ جب لوگ اس سے واقف ہوئے تو انہوں نے پروٹیسر کو مجبور کیا کہ وہ انہیں بھی سمجھا دے۔ پروٹیسر نے بہت غور و فکر کے بعد جواب دیا کہ وہ ان کی خواہش پوری نہیں کر سکتا۔ واقعہ یہ تھا جیسا کہ اس نے بعد میں بیان کیا جوں جوں آئن سٹائن سمجھا رہا تھا ہر چیز اس کے ذہن میں آتی جا رہی تھی جو کہ دراصل آئن سٹائن کے طریقہ اظہار اور مکالمہ کا کمال تھا لیکن جب وہ واپس ہوا تو اس کے دماغ میں اتنی قوت نہ تھی کہ وہ اس کو محفوظ رکھ سکتا۔ شکوک اور شبہات نے اس کے دماغ کو پریشان کر دیا اور وہ سب کچھ بھول گیا۔ اس ساری بحث سے بیان کرنا مقصود یہ تھا کہ سرچ الفہم مکالمہ دراصل بے انتہا خوبیوں کا مالک ہوتا ہے۔

ایک ہی چیز کو بیان کرنے کے متعدد طریقے ہوتے ہیں لیکن

موزوں ترین طریقہ کا انتخاب ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ نیت
غیر متربہ ہے۔ اسی لئے شاید ایک جگہ برنارڈ شا کہتا ہے۔ اس وقت تک
کبھی ڈراما لکھنے کی کوشش نہ کرو جب تک کہ تمہیں یقین نہ ہو کہ فطرت نے
تمہیں سوفیصدی اس کے لئے پیدا کیا ہے لہو

جدید اصول کے لحاظ سے مکالمہ کے دوران میں لمبی لمبی تقریریں
محبوب سمجھی جاتی ہیں۔ برنارڈ شا کے اعزاز میں (

malvern festival) کے موقع پر جو ڈراما (

The Apple Cart) کہلا گیا تھا اس میں شآنے

بعض تقریریں اتنی لمبی لمبی رکھی تھیں کہ ان کے دہرانے میں پندرہ پندرہ
منٹ کے قریب صرف ہوتا تھا۔ ہیرس (شا کا مشہور سوانح نگار) کو تعجب
ہے کہ شآنے ایسے موقع پر کیوں اتنا طویل اور اتنا کمزور مکالمہ لائق ترین
جمع کے آگے پیش کیا؟ بہر حال موجودہ ڈراما نگاروں کا رجحان عام طور
پر طولانی مکالمہ کے خلاف نظر آتا ہے۔

اداکاروں کا انتخاب | ڈرامے عموماً موزوں اداکاروں کے انتخاب

کی وجہ سے کامیاب ہوتے ہیں اور غیر موزوں اداکاروں کے انتخاب کی
وجہ سے ان کی مٹی پلید ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض ڈرامے
ایسے ہیں جن کو تیسرے درجہ کا اداکار بھی ناس نہیں کر سکتا محض اس

وجہ سے کہ ان میں خوبیاں اس کثرت سے ہوتی ہیں کہ یہ توقعانہ حرکتوں کے مثلاً نہیں ملتیں۔ لیکن اس قسم کے ڈرامے بہت کم ہیں۔

بہترین مکالمے ناموزوں اداکاروں کی زبانوں پر بے مزہ ہو جاتے ہیں۔ الفاظ کتنے ہی وزن و ملال میں ڈوبے ہوئے کیوں نہ ہوں جب تک اداکار اس فن سے واقف نہ ہو کہ جذبات کو کیونکر اچھا کرے اور تماشا ٹیوں کے دلوں کو کس طرح محسوس لگائے قطعی اثر نہیں کرتے۔ اسی طرح فقرہ کتنے ہی ہنسانے والے کیوں نہ ہوں جب تک اداکار تماشا ٹیوں کو نہ لگا دے محسوس میں قہقہے نہیں گونجتے۔ اداکاروں کے انتخاب کے وقت ان کی شہرت اور کارگزاری مد نظر نہ ہو بلکہ جو پارٹ او نہیں دیا جا رہا ہے اس کو ادا کرنے کی موزونیت اور قابلیت تلاش کی جائے۔ دنیا کے مشہور ترین طریقہ اداکار کو معمولی سا حزن پارٹ دیجئے تو وہ عمر بھر نہ کر سکیگا۔ اسی طرح حزن پارٹ اداکار کبھی تماشا ٹیوں کو ہنسانہ سکیگا۔ پارٹ تقسیم کر نیوالا جس طرح ڈراما کے کردار کی نفسیات سے کما حقہ واقف ہو چاہئے اسی طرح اداکار کی قابلیت اور استطاعت سے واقف ہونا ضروری ہے۔ جب تک ان دونوں سے واقفیت نہ ہو وہ کبھی کسی اداکار کو موزوں پارٹ نہیں دے سکتا۔ اداکار کو منتخب کرتے وقت نہ صرف کردار کے لحاظ سے اس کی موزونیت دیکھنی پڑتی ہے بلکہ ایک اداکار کا دوسرے سے تعلق

اور ان سب کا ڈراما پر بحیثیت مجموعی جو اثر پڑتا ہے اس کا خیال بھی ضروری ہے۔

”سن“ یا ”مشرّب“ کے ساتھ کبھی اچھی طرح کام نہیں کر سکتی۔ ”ت“ صاحب ”ت“ کو کوئی مدد نہیں دے سکتے۔ ”س“ ج ”اور مسزج“ کی کبھی بن نہیں سکتی۔ ”سزج“ مع ”صاحب کے ساتھ پارٹ کرنا نہیں چاہتے۔ ”د“ صاحبہ جب تک ”د“ صاحب کو پارٹ نہ دیا جائے کام کرنے سے انکار کرتی ہیں۔ یہ اور اسی قسم کی دوسری تکلیفیں اداکاروں کو منتخب کرنے والے کا داغ پاش پاش کر دیتی ہیں۔ اداکاروں کو منتخب کرنا والا اگر تعمیر کا منتظم خود نہیں ہے تو تعمیر کے منتظم کی سفارش اس کے منظور نظر اداکار کے متعلق علیحدہ ہی کرے گی اور اگر اداکاروں کو منتخب کرنا والا ڈراما نگار نہیں ہے تو ڈراما نگار کی خواہش اس کے پسندیدہ اداکار کے متعلق الگ پریشان کرے گی۔ اس پر طرہ یہ کہ بیچارے منتخب کرنا والے کا بھی کو کوئی ذاتی خیال کوئی شخصی ہائے ہوگی۔ ایسی صورت میں اداکاروں کو موزوں منتخب کرنے کا کام جتنا مشکل سمجھا جائے کم ہے۔

بعض لوگ شخصیتوں پر نظر رکھ کر اداکاروں کو منتخب کرتے ہیں لیکن یہ یاد رہے کہ جب تک قابلیت اور استطاعت نہ ہو ظاہری موزونیت اور شخصیت کا کام مدد نہیں ہو سکتی۔ بعض خاص موقعوں پر تھوڑی سی

قابلیت اور زیادہ شخصی موزونیت بڑا کام کرتی ہے مثلاً ر
Rasputin + the Empress کے بے نظیر فلم میں

کی زارینہ *Ethel Barrymore*

سے شخصی مشابہت اور *Zarina*

کی *Lional Barrymore* *Rasputin*

سے ذہنی موزونیت دراصل فلم کی کامیابی کا

باعث ہوئی۔ لیکن ہمیشہ شخصیت کو قابلیت پر ترجیح نہیں دیا جاسکتی۔ اگر
 حسن اتفاق سے دونوں یکجا جمع ہو جائیں تو نور اعلیٰ نور سمجھئے۔

لقمہ دہندہ *Prompter* | صرف دہرانا ہی

کافی نہیں بلکہ صحیح دہرانا ضروری ہے۔ انگریزی کی ایک شہور نظم —
 ”مجھے یاد ہے۔ مجھے یاد ہے۔“ سے شروع ہوتی ہے اداکاروں کی
 حالت کے مد نظر ایک نظم ایسی لکھنی چاہیے جو ”میں بھول گیا۔ میں بھول گیا۔“
 سے شروع ہو۔

اکثر مبتدی پہلی دفعہ اسٹیج پر جب آتے ہیں تو جمعیت اور پریشان
 ہوتے ہیں اور اسی انتشار کے سبب اپنا پارٹ بھول جاتے ہیں۔ حرکات
 کے پوری طرح ادا نہ کرنے سے ڈر امانتا نامس نہیں ہوتا جتنا کہ پارٹ
 بھول جانے سے۔ اکثر مبتدی اداکار صرف اپنا پارٹ اور دوسرے اداکار

کے آخری الفاظ یاد کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں اگر کوئی اداکار اپنے آخری الفاظ بھول جائے یا غلط کہے تو دوسرا اداکار جو اس انتظار میں ہے کہ پہلا اداکار مقررہ الفاظ پر اپنی تقریر ختم کرے تو یہ اپنا پارٹ شروع کرے اگلے کی غلطی پر بوکھلایا سا جاتا ہے۔ اس کو اس کا علم ہی نہیں ہوتا کہ پہلا اداکار کب اپنی تقریر ختم کر گیا اسی لئے وہ اپنا پارٹ شروع کرنے کے لئے تیار نہیں رہتا۔ اور اس کو علم ہوتا ہے تو اس وقت جب پانی سر سے گزر جائے کے قریب ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس پریشانی میں وہ جتنی بدحواسیاں کر جائے ٹھوڑی ہیں۔ بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ اداکار غلطی سے اپنا بہت سا پارٹ اڑا جاتا ہے۔ اس ایک اداکار کے ”فتر بود“ کی وجہ سے دوسرے اداکاروں کو بھی اپنا اپنا پارٹ اسی لحاظ سے حذف کرنا پڑتا ہے۔ مکالمہ اور قصہ کی ساری خوبی ان دو ملاؤں میں اس طرح مردار ہو جاتی ہے۔ بعض دفعہ اداکار اپنا پارٹ بھول کر دوسرے کے الفاظ دہرانے لگتا ہے یا مصنف کے الفاظ بھول کر جو جی میں آیا کہنے لگتا ہے۔ اسی لئے ایک ایسے شخص کی ضرورت محسوس ہوتی جو پردے کے پیچھے سے اداکار کو نعمت دے۔

نامور اداکاروں میں بھی بیشمار ایسے ہیں جو اپنا پارٹ اچھی طرح یاد نہیں کرتے۔ انہیں سب سے زیادہ کوفت پارٹ یاد کرنے میں ہوتی ہے

البتہ اداکاری میں وہ کوتاہی نہیں کرتے۔ دو چار دفعہ اپنا پارٹ پڑھ کر وہ سمجھنے لگتے ہیں کہ انہیں خوب یاد ہو گیا اس کے علاوہ ہر آن ان کے کان لقمہ دہندہ کی آواز پر لگے ہوتے ہیں یا جب انہیں آواز برابر سنائی نہیں دیتی تو لقمہ دہندہ کے قریب ٹہلنے لگتے ہیں۔ میز پر اگر کتابیں یا اخبارات وغیرہ رکھے ہوں تو اداکار اپنا پارٹ اس میں چھپا دیتے ہیں تاکہ وقت ضرورت کام آئے۔ غرض تجربہ کار اور سمجھدار اداکار تو لقمہ دہندہ سے اچھی طرح مستفید ہوتے ہیں لیکن مبتدی لقمہ دہندہ کی آواز پر کان بھی نہیں لگاتے۔ پریشانی میں بیچارہ لقمہ دہندہ کہتا کچھ ہے اور یہ سنتے کچھ ہیں۔ اور اگر لقمہ دہندہ چلا کر کہتا ہے تو تماشاگر بھی اسے سن پاتے ہیں آہستہ بولتا ہے تو آفت زور سے کہتا ہے تو آفت غرض گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل کا مضمون درمیش ہوتا ہے انہی تکالیف کے مد نظر فرانس میں لقمہ دہندہ کی جگہ اسٹیج کے نیچے پاروشنی د

Foot lights کے پیچ میں ہوتی ہے تاکہ اداکار

اُس کو اپنے سامنے دیکھ کر مطمئن رہیں۔ اس کی آواز ان تک آسانی سے پہنچ سکے اور وہ بھی صحیح معنوں میں پوری طرح مدد کر سکے۔

بعض لقمہ دہندے بہت سست اور کاہل ہوتے ہیں بعض کہیل دیکھنے میں خود بھی تماشاچیوں کی طرح محو ہو جاتے ہیں۔ بعض

جب اداکار کا نٹو آگے چل نہیں سکتا اور وہ آ — آ —
 آ — کر کے رک جاتا ہے تو کہیں اُس کو رستہ پر لگاتے ہیں بعض قبل
 از وقت یاد دلاتے ہیں۔ فرض لقمہ دہندوں کی بھی عجیب عجیب دلچسپ
 شخصیتیں ہوتی ہیں۔ بہترین لقمہ دہندہ اداکاروں کے حق میں بڑی
 رعیت ہے۔

اردو ڈراما کی پیدائش

(۱)

ادبیات عالم کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ جس قوم میں اصنام پرستی کا رواج تھا اُس نے ڈراما کی ترقی میں زیادہ حصہ لیا۔ سب سے شاندار دیو مالا ہندوؤں اور یونانیوں کی تھی۔ ان دونوں قوموں کے ہاں پوجا پاٹ کی رسموں کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ سجاری قسم قسم کے سوانگ بھر کے ناچنے گاتے دیوی کے آگے حاضر ہوتے۔ مخصوص طریقوں پر رسوم ادا کرتے اور بھنیٹ چڑھاتے تھے۔ رفتہ رفتہ انہیں چیزوں نے ہمت طرازیوں اور سحر کاریوں کی بدولت نہایت لطیف فنی ادبی صورت اختیار کر لی۔ اس کے علاوہ جب زندگی کا ایک ایک شعبہ ایک ایک دیوی یا دیوتا سے منسوب کر دیا گیا تو لازمی طور پر دیوی اور دیوتاؤں میں انسانی جذبات رونما ہوئے اور ان جذبات کی رنگارنگی کی وجہ سے انھیں

اور اختلاف کی وجہ سے وہ آپس میں ایک دوسرے کو بچاؤ کہانے کی
 کوشش کرتے تھے۔ دراصل انہیں محض کہ آرائیوں نے اصنام کو اشخاص
 ڈراما کیلئے موزوں قرار دیا۔ متعدد مذہبی ڈرامے لکھے گئے جن میں
 دیوتاؤں۔ ولیوں اور بزرگوں کے معجز نما کارنامے بیان کئے جاتے
 تھے۔ اس کے بعد اخلاقی ڈرامے تصنیف کئے گئے۔ ان میں نیکی۔ بدی۔
 راستبازی۔ دغا بازی۔ محبت۔ نفرت وغیرہ کو مجسم منظر کشی پر لایا گیا۔
 کچھ عرصہ بعد لوگ اس قسم کے خشک ڈراموں سے اکتا گئے اور
 ڈراموں کا موضوع بدلنے کیلئے ہر طرف چیخ و پکار شروع ہوئی۔ عوام کے
 بڑھتے بڑھتے جوش نے یہ اہم ذمہ داری اپنے سر لے لی اور رقص سرود کو
 داخل کر کے ڈراما کو دلچسپ اور خوشگوار بنایا۔ لیکن اندھا دھند ردا
 روی نے گانے بجانے کے ساتھ مسخرہ پن کو بھی اپنے دامن تلے لے لیا اور
 یہ بڑھتے بڑھتے عوام کی تفتن طبع کی خاطر ہزلیات اور فواحشات کا شکار
 ہو گیا۔ یہی وجہ تھی کہ ہندوستان میں چین اور بدھ مذہب کے پیشوا
 ڈراموں کو مغرب اخلاق اور خلاف مذہب سمجھتے تھے۔

رفتہ رفتہ بدھ علماء کی آنکھیں حقیقت سے چار ہوئیں۔ انہوں
 نے دیکھا کہ خشک ہندو نصائح عوام کے دلوں پر اثر نہیں کرتے۔ برخلاف
 اس کے ڈراما اپنے اندر لطف و دلچسپی کا پورا سامان رکھتا ہے۔ اسی لئے

فطرت بشری کے نباض ہادیوں نے کھیل تماشے کے پردہ میں ڈراما سے
تعلیم و تلقین کا کام لینا شروع کیا۔ ڈراما کی ہر لغزیری نے بدھ مذہب کی
تبلیغ میں بھلی کی سی سرعت پیدا کر دی۔ اور بہت جلد بدھ مت تقریباً
تمام ہندوستان میں پھیل گیا۔ ڈراما کی یہ کارگزاری دیکھ کر تھن سرود
کو تیوہاروں کے لوازمات میں شامل کر لیا گیا۔ اداکاروں کو عزت کی
نگاہ سے دیکھا گیا بلکہ اکثر پیشواؤں نے خود بھی حصہ لیا مذہبی علماء کے
علاوہ بادشاہوں نے بھی ڈراما کی ترقی میں کافی دلچسپی لی خصوصاً
اشوک اور ہرش نے دل کھول کر سرپرستی کی۔

مگر جب بدھ مت کا ستارہ ڈوبا تو ڈراما میں بھی زوال کے آثار
رونا ہوشے۔ برہمنوں نے بدھ مت کی مخالفت کے سلسلہ میں خواہ مخواہ
بدھ ڈراموں کو بھی نیست و نابود کیا۔ لیکن ساتھ ہی اس کھنڈر پر
ایک ہندو ڈراما کی عمارت کھڑی کی۔ ڈراما کو بدھ مذہب کی بجائے ہندو مذہب کی
تبلیغ کا آلہ کار بنایا۔ ابھی ہندو ڈراما کی عمارت مستحکم نہ ہوئی تھی کہ
غیر ملکیوں کے حملوں کا سیلاب آیا۔ حملوں کی روک تھام اور صلح و
آشتی کے انتظام میں اس قدر منہمک ہونا پڑا کہ ڈراما پس پشت پڑ گیا۔
ایسے انتشار کے وقت عوام نے ڈراما کو اپنے ہاتھوں میں
لے لیا۔ اور اخلاق سکھانے کے بجائے اس کو روزی کمانے کا ذریعہ

بنایا۔ ٹانگ منڈلیاں بنائیں اور کوچہ کوچہ دیوار بدیاریاں لگانے لگے۔
 روپیہ کمانے کی فکر اور عوام کے مذاق کی پیروی نے ڈراما میں ابتداء
 اور فحش کے اجراء داخل کر دیے۔ دہلی ڈراما جس کو کبھی مذہبی بہرہ رسانی
 حامل تھی اور جس کو پیشوائیان مذہب اسٹیج کیا کرتے تھے اور دلیان
 ریاست دیکھتے تھے اب مذہبی اور اخلاقی نقطہ نظر سے ممنوع قرار دیا گیا۔
 ڈراما جب اپنے اعلیٰ معیار سے گر گیا اور ادکاری محض روپیہ
 کمانے کا ذریعہ رہ گئی تو بھانڈ-نقال اور بہرہ رسانی نے اپنی اپنی ٹولیاں
 علیحدہ علیحدہ کر لیں۔ صرف مجمل نشاط اور تفریحی جلسوں میں ان کی
 آؤ بھگت ہونے لگی اور محض ہنسنے ہنسانے پر ان کا کمال ختم ہو گیا۔ رہتس
 بھی اسی ہندوؤں کی ایجاد ہے۔ عمدہ مکالمہ کی بجائے تک بندی اور ادکاری
 کی بجائے سوتیانہ حرکات و سکنات سے کام لیا جانے لگا۔
 ۱۸۷۰ء ایسے زمانہ میں جب کہ اہل ہند پر زوال و ادبار کا گمنا ٹوٹا بدل
 چھایا ہوا تھا۔ سیاسی-ذہنی اور معاشری حالت ناگفتہ بہ تھی۔ تمام علمی
 و ادبی خزانے سنسکرت زبان میں مدفون تھے جو مدت سے مردہ ہو چکی
 تھی اور ڈرامے پر انہیں "ادرجان" کی شکل میں منتقل ہو چکے تھے مسلمان
 ہندوستان میں داخل ہوئے۔ جب ان کے قدم جم چکے اور حکومت کی
 جڑیں استوار ہو چکیں تو انہوں نے ہندی علوم و فنون کی طرف توجہ کی۔

اور جہاں تک ان کے اعتقادات و حکمت عملی میں خلل نہ آتا تھا ہندوستانی تمدن اور اس کے لوازمات سے مطلق تعرض نہ کیا۔ ہندی علوم و فنون کی سرپرستی میں دل کھول کر فیاضی سے کام لیا۔ اسلامی ادبیات میں چونکہ ڈراما کا فقدان تھا اس لئے ہندی ڈراما مسلمانوں کی نظروں میں ایک خاص چیز نظر آنے لگا۔ موجودہ ڈراما کا نقشہ اس قدر بھونڈا تھا کہ کسی صورت میں بھی وہ قابل قبول نہ تھا اور سنسکرت سے ناواقف ہونے کی وجہ سے ڈراما کے بہترین نمونوں کو پہچاننا ناممکن تھا۔ اہل ہند جو سنسکرت جانتے بوجھتے تھے وہ بھی فاختین کی زبان سیکھنے میں اس قدر محو ہوئے کہ سنسکرت ڈراموں کو مسلمانوں کے آگے پیش نہ کر سکے اس لئے ایک عرصہ دراز تک کچھ الٹ پلٹ کر اور تھوڑی بہت تبدیلیوں کے ساتھ موجودہ ڈراما ہی کی سرپرستی کی گئی۔ رفتہ رفتہ فارسی کے زیر اثر چند تماشے مخلوط فارسی اور پراکرت میں تیار ہوئے جو خاص محفلوں اور درباروں میں دکھائے جاتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ اسی قسم کا ایک تماشہ آواز نامی ایک شخص نے شاہ فرخ سیر کے حکم سے تیار کیا تھا۔ اس کا سلیس اردو میں ترجمہ ۱۸۰۱ء میں مرزا کاظم علی جوہر نے کیا جو فورٹ ولیم کالج کلکتہ کے مشہور مترجم تھے۔

اس کے بعد ایک عرصہ دراز تک ڈراما کی راہ میں کوئی قدم آگے

نہیں بڑھایا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ واجد علی شاہ نے کئی جلسے اور زمیں تیار کئے تھے لیکن ان کا اردو ادب میں کوئی مستقل درجہ نہیں ہے۔ ان کے علاوہ ممکن ہے کہ اسی قسم کی اور چیزیں بھی لکھی گئی ہوں لیکن ادب میں کوئی اہمیت نہیں دی گئی اور وہ زمانہ کی دست برد سے بچ نہ سکیں۔ بالآخر اسی ”رنگیلے پیا“ کے دور میں امانت نے ”اند سبھا“ تصنیف کی۔

”اند سبھا“ کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ امانت نے ہندی دیو مالہ اور اسلامی روایات کو یکجا کر کے ڈراما تصنیف کیا۔ علامہ عبد اللہ یوسف علی نے اردو ڈراما کے عناصر ترکیبی حسب ذیل بیان کئے ہیں :-
 (۱) قدیم سنسکرت ڈراما (۲) اہل ہنود کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات (۳) وہ چیزیں جو ادنیٰ درجہ کے لوگوں میں جاری ہیں مثلاً سوانگ نوشکی وغیرہ (۴) اسلامی نظمیں اور قدیم روایات (۵) زمانہ موجودہ کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں۔

قدیم سنسکرت ڈراما نے اردو ڈراما کی ابتداء اور ترقی کیلئے پس منظر کا کام دیا۔ براہ راست اس سے اردو ڈراما نے بہت کم فائدہ اٹھایا۔ کیونکہ ہم یہ بتا چکے ہیں کہ اردو داں طبقہ سنسکرت سے نا آشنا تھا اور وہ لوگ جو واقف تھے اسلامی ادبیات کے مطالعہ میں منہمک تھے۔

حالانکہ چاہتے تو یہی تھا کہ اردو ڈراما کی ابتداء سنسکرت کے نقش قدم پر ہوتی اور شروع شروع میں اسی کے تراجم سے اس کا دامن مالا مال کیا جاتا لیکن اردو کی بدقسمتی تھی کہ بعض واقعات نے اس کو سنسکرت ڈراما سے علیحدہ ہی رکھا۔ اہل ہنود کے خالص مذہبی ناٹک اور دیوتاؤں اور دیویوں کے حالات نے بیشک اردو ڈراما پر گہرا اثر کیا اور شروع شروع میں ڈراما کا موضوع یہی چیزیں تھیں۔ اندر سبھا میں ہندو دیوبالا کا ذکر اس کی کھلی ہوئی شہادت ہے۔ سوانگ۔ نوٹنکی وغیرہ کا کوئی ادبی اثر تو پڑا نہیں البتہ تمثیلی اثر یعنی اداکاری وغیرہ میں اس سے بڑی مدد ملی۔ دراصل یہی وہ نمونہ تھے جو قدم اداکاروں کے مد نظر تھے اور انہوں نے اسی سنگ بنیاد پر اداکاری کی عمارت کھڑی کی۔ البتہ اسلامی روایات اور نظموں کا زیادہ اثر پڑا اور کیوں نہ پڑتا۔ فاتحین کی ہر ہر چیز کا یوں بھی مفتوحین پر اثر پڑتا ہے۔ پھر ایسے فاتحین جنہیں اپنے علم و ادب پر حد سے زیادہ ناز اور اپنی روایتوں پر بہت گمنڈ ہو اپنے آریگوں میں کیونکر نہ رہتے۔ ڈراما نظم کی شاخ سمجھی جاتی ہے اس لحاظ سے بھی اسلامی نظموں کا اس پر اثر پڑنا ضروری تھا چونکہ اسلامی شاعری میں مثنوی ہی ایک ایسی صنف تھی جس میں قصہ اور کردار کی ضرورت ہوتی تھی اس لئے لازمی طور پر اردو ڈراما پر مثنوی کا

زیادہ اثر پڑا۔ اگر امانت کی اندر سمجھا اور دوسری فارسی یا اردو مثنویوں کو
 پیش نظر رکھ کر مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہمارا قیاس کہاں تک
 صحیح ہے۔ زمانہ موجودہ کا انگریزی ڈراما اور یورپین اسٹیج کی ترقیاں اردو
 ڈراما کی ابتدا کا نہیں بلکہ اس کی ترقی کا باعث ہوئیں۔ یہ قیاس بالکل
 بے بنیاد ہے کہ اردو ڈراما کی ابتدا مغربی ڈراما کی طرز پر ہوئی یا اس
 کی مدد سے ہوئی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اردو ڈراما کی ابتدا ہندو دیوالا
 اور اسلامی نظموں کی مدد سے ہوئی البتہ ارتقائی مدارج میں اردو
 ڈراما نے مغربی طرز سے بہت کچھ سیکھا۔ سیکھ رہا ہے اور ابھی بہت
 کچھ سیکھنے کی ضرورت ہے۔

اندر سبھا

داجد علی شاہ کی رنگین فراجی کی داستانیں کسے یاد نہیں؟ کون
 نہیں جانتا کہ ”رنگیلے پیا“ کے دربار میں عیش و عشرت و کامرانی کا
 بول بالا تھا۔ امانت نے شرح اندر سبھا میں داجد علی شاہ کے دربار
 کا سماں ان الفاظ میں کھینچا ہے :-

”راگ کا بزم عشرت میں رنگ ہے..... طبلہ کی تھاپ
 پر ہر امیر رنگ ہے..... ہنگامہ رقص و سرود برپا ہے.....
 مشتری جالوں کے گلوں سے ساز کی سازش میں یہ آواز آتی ہے کہ
 موسیقار کیا بکتا ہے اور زہرہ کیا گاتی ہے جب کوئی طوائف خوش گلو
 غمری حضرت کی شروع کر کے ببل کی روش چمکارتی ہے شادی کی
 روح شور مچا کر جہالت سے پٹا ٹوپی مارتی ہے اور جب کسی طوائف کو

پکے کھانے کا خیال آتا ہے تو ایسی دھڑپ کی تان لگاتی ہے کہ آواز
 دھڑتال کو جاتی ہے۔ ایک طرف تو پادشاہ کی رگڑ پئے
 میں موسیقی سرایت کر گئی تھی اور دوسری طرف شعر و شاعری کا مذاق
 طبیعت میں کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ کھانے کی اکثر چیزیں بادشاہ کی کہی
 ہوئی ہوتی تھیں۔ حتیٰ کہ ناچنے والیاں ”پیا“ کے اشاروں پر ناچتی
 تھیں۔ کوئی صنف سخن ایسا نہیں جس میں حضرت نے کلام موزوں نہ
 کیا ہو۔ اردو شاعروں میں ہمیں کوئی دوسرا شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس
 کا کلام اتنے اصناف سخن میں موجود ہو۔ شاعری اور موسیقی کے میل جول
 سے بادشاہ نے ”رہس“ تیار کئے قیصر باغ اکثر اس قسم کی تفریحوں
 کے لئے مخصوص تھا۔ بعضوں کے بیان کے مطابق واجد علی شاہ ”کنہیا“
 کا پارٹ خود کرتے تھے۔ اور پریوں کا پارٹ ان کی پسندیدہ عورتیں لیکن
 بادشاہ کی تصنیف ”بنی“ کے لحاظ سے جس میں اس قسم کے جلسوں کا
 تفصیلی ذکر ہے یہ ثابت نہیں ہوتا بلکہ ظاہر ہوتا ہے کہ ”کنہیا“ کا پارٹ
 عورت کو دیا جاتا تھا۔ لیکن چونکہ یہ کتاب واجد علی شاہ نے اپنی جوانی میں
 جانے کے بعد لکھی ہے اس لئے خیال کیا جاتا ہے کہ جوانی میں ”کنہیا“
 کا پارٹ حضرت خود کرتے ہونگے اور جوانی گزر جانے کے بعد انہوں نے
 اس سے علیحدگی اختیار کر لی ہوگی۔ لیکن اگر ایسا ہوتا تو واجد علی شاہ

ضرور اس کا ذکر کر دیتے۔ کیونکہ ان کی صفائ گوئی سے یہی توقع تھی جب اوہوں نے اپنے منارے محلات اور ان سے عشق کا تفصیلی ذکر کیا ہے، اپنی جوانی کی ساری ترنگیں بے کم و کاست بیان کر دیں۔ اور اپنی طبیعت کی ولولہ انگیزی کی پوری پوری ترجمانی کر دی تو اس اعتراف میں کہ ”کنہیا“ کا پارٹ خود کرتے تھے کون امر مانع تھا؟ پھر جب واجد علی شاہ نے ”کنہیا“ کا پارٹ ہی نہ کیا تو یہ کیسے خیال کیا جاسکتا ہے کہ وہ اندر کا پارٹ کرتے ہوں گے؟

ہاں تو واجد علی شاہ کے دربار میں جتنی چیزیں لکائی جاتی تھیں جتنے جلسے اور رہیں کھیلے جاتے تھے، ان کا تعلق بادشاہ کی ذات سے ہوتا تھا۔ کوئی ایسا درباری شاعر مخصوص نہ تھا کہ عسری کہہ کہہ کر گانے دالیوں کو دیتا یا رہیں اور جلسہ تیار کرتا بلکہ اکثر ایسی چیزیں ”رنگیلے پیا“ جان عالم اور اختر کی ہوتی تھیں۔ واجد علی شاہ کی طبیعت کا رجحان یہ طور طریق اور عادات سے صاف ظاہر ہے کہ اوہوں نے امانت کو کبھی اندر سمجھا تیار کرنے کا حکم نہ دیا تھا، اول تو یہی ثابت نہیں ہوا کہ امانت واجد علی شاہ کے درباری شاعر تھے یا کم از کم مصاحب۔ کیونکہ واجد علی شاہ نے اپنی بیشمار تصانیف میں کہیں بھی امانت کے اپنے دربار سے وابستہ ہونیکا ذکر نہیں کیا اور نہ امانت نے اپنے کلام میں کہیں اس کی طرف اشارہ کیا۔ بلکہ شاعر اندر سمجھا میں جہاں بادشاہ اور افس کے

رخص کا ذکر کیا ہے اپنے آپ کو بے تعلق رکھا ہے۔ ملاحظہ ہو۔
 ”صل علی کیا رخص مبارک طبع سلیمان جاہ سے ایجاد فرمایا کہ پرپوش
 کا ہوش اڑایا اور راجہ اندر کے اکھاڑے پر حرف آیا بلکہ قاف نے قاف کے
 مانند جہالت سے سر ہچکایا۔ پرپاش بن بن کے محفل میں آتی ہیں۔
 حضرت کی چیزیں گاتی ہیں۔ بعد اس ہنگامہ رخص کو زیور قدم
 سلطان عالم کے مع ارکان و دولت تاقیامت سلامت بآرامت رکھے
 و اجد علی شاہ کے درباری رنگ اور رخص کے بیان سے قارئین
 یہ نہ سمجھیں کہ امانت نے آنکھوں دیکھے واقعات لکھے ہیں۔ و اجد علی شاہ
 کی محفل رقص و سرود ایسی نہ تھی کہ کوئی شخص لکھنؤ میں رہ کر بھی اگر آنکھوں
 سے نہ دیکھے تو کم از کم اس کی آواز کانوں سے نہ سنے۔ اس کے چرچے زبان
 زد خلایق تھے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ امانت کو درباری پنج رنگ دیکھنے کا
 ایک دفعہ بھی موقع نہیں ملا بلکہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ امانت اس رنگ
 میں رنگے ہوئے نہ تھے اور درباری صف میں اُن کی کوئی جگہ نہ تھی۔ اگر
 امانت اور و اجد علی شاہ دونوں کی زندگیوں کے خاکے ذہن میں رکھ کر
 غور کیا جائے تو ہمارے اس بیان کی تائید ہوگی۔ امانت کی ولادت
 ۱۲۱۲ھ میں ہوئی اور و اجد علی شاہ ۱۲۱۳ھ میں پیدا ہوئے ۱۲۱۴ھ
 میں امانت کی طاقت گفٹار میں فرق آگیا اور اسی باعث گوشہ نشینی

اختیار کر لی۔ تقریباً دس برس تک اسی حالت میں بسر ہوئی۔ اس کے بعد صحت ہوئی۔ لیکن زبان میں لکنت باقی تھی۔ اس کے علاوہ طبیعت کی وجہ سے جو عرصہ سے گوشہ نشینی اور تنہائی کی عادی ہو چکی تھی گھر بہت کم قدم باہر نکالا۔ ملاحظہ ہو شرح اندر سجھا۔

موضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا علی عبادت نے کہا کہ بیٹے بیٹے گھبراتا ہے۔ ایسا کوئی جلسہ کے طور پر طبعنازاد قلم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے۔ . . . اس سے ظاہر ہے کہ امانت کی طاقت گفتار محدود کر آنے تک واجد علی شاہ ۱۶-۱۸ برس کے ہو چکے تھے۔ گو تخت نشین نہ ہوئے تھے لیکن موسیقی اور شاعری کا بازار گرم ہو چکا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس وقت تک امانت کی رسائی نہ ہوئی تھی اور نہ ہو سکتی تھی۔ صحت کے بعد خود امانت کے بیان کے مطابق جانا آنا نہ ہوتا تھا۔ ایک تو وضع داری دوسرے زبان کی وابستگی اور لکنت کے سبب امانت نے دربار میں جانے کا خیال تک نہ کیا ہو گا۔ اس کے علاوہ جب دوست احباب کے ہاں آمد و رفت نامناسب تھی تو دربار شاہی میں ”غدر زبان“ لیکر جانا ادب اور وضع دونوں کے خلاف تھا۔

صحت کے بعد چھ یا سات سال کے اندر ہی اندر ایک دوست اور شاگرد
 حاجی مرزا مابد علی عبادت کی تجویز پر اندر سمجھا تیار کر نیکان خیال ہوا۔
 سے فکر شروع ہوئی، اس وقت تک بھی لائق کو شاہی دربار میں بار حال
 نہ ہوا تھا۔ تقریباً دیر ۲۰ دو سال کے بعد ۱۲۸۰ھ میں اندر سمجھا تیار ہوئی۔
 واضح رہے کہ اس وقت رخص اور جلسہ لکھنؤ میں کوئی نئی چیز نہ تھے بلکہ
 واجد علی شاہ کے طفیل میں لوگوں کے کان اور آنکھ اس سے آشنا ہو
 چکے تھے۔ جب لوگوں کو معلوم ہوا کہ اندر سمجھا تیار ہو گئی تو لوگ جوق
 در جوق اس میں پادشائے کی خواہش سے جمع ہوئے مجمع کا شوق۔
 خواہش اور اضطراب کی انتہا یہ ہوئی کہ ہر شخص اداکاری میں حصہ لینے کا
 دل و جان سے آرزو مند ہوا۔ اور ظاہر ہے کہ یہ ناممکن تھا۔ اس سبب
 لوگوں میں تفرقہ پڑ گیا اور فساد اور جھگڑا شروع ہوا۔ بہت بیچ پھاڑ کے
 بعد لوگوں کو سمجھا بچھا کر ڈراما ایسٹج کیا گیا۔

ایسٹج اور پردوں کے سبب لوگوں کو شبہ ہوا کہ ہونہ ہو یہہ
 فریسی اور پراکا اثر ہے۔ حالانکہ ٹھنڈے دل سے فور کیا جائے تو معلوم
 ہوگا کہ ایسٹج ہندوستان کے لئے کوئی نئی چیز نہیں کیونکہ سنسکرت ڈراما
 کے طفیل میں ہندوستان اس چیز سے صدیوں پہلے واقف ہو چکا تھا۔
 یہ ادبات ہے کہ ٹیپ ٹاپ۔ شان و شکوہ اور نظر فریبی حال نہ

ہوئی تھی مگر اتنا تو مان لینا پڑتا ہے کہ سنسکرت ڈورانے برسوں پہلے
 ایلیج پر کہیلے جا چکے تھے۔ اس کے علاوہ یہ بھی ملحوظ رہے کہ اندر سبھا
 بھی کوئی عمدہ ایلیج پر کہیلا نہیں گیا۔ نہایت ادنیٰ معمولی اس قسم کے
 ساز و سامان کے ساتھ کہ ہندوستانی دماغ بغیر فرامیسی یا غیر ملکی اثرات
 کے آسانی سے ہٹا کر سکتے تھے۔ ہر پار دوں کی نسبت سو اس کے متعلق
 غلط فہمی ہوئی اور وہ بھی اس خیال سے کہ اندر سبھا میں پردوں سے
 مراد منظر ہوں گے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہندوستانی ایلیج اس وقت تک
 ”مناظر“ (Scenes) سے آشنا نہ ہوا تھا۔ بلکہ سفید
 یا زیادہ سے زیادہ کسی ایک رنگ میں رنگے ہوئے پردے استعمال ہوتے
 تھے اور وہ بھی پس منظر کے سلسلہ میں نہیں بلکہ تماشائیوں کی آنکھوں کو
 ایلیج کے انتظامات سے قبل از وقت واقف نہ کرانے کے لئے۔ ہوتا یہ تھا کہ
 ایلیج پر ایک پردہ مان دیا جاتا تھا اور اس کے پیچھے اداکار بن سنور کر
 اور سبج دھج کر بیٹھ جاتے تھے۔ پردہ کے سامنے ایک شخص آتا۔ اور آتا
 اداکار کی آمد کا جو پردہ کے پیچھے بیٹھا ہے اعلان کرتا۔ ہتھابی چھوٹتی تب
 جا کر کہیں پردہ ہٹایا جاتا۔ اداکار سر کے اشارے سے تماشائیوں کو
 سلام کرتا۔ اپنی آمد کا خود اعلان کرتا۔ گاتا۔ اس کے بعد ہولی یا کوئی
 دوسری موسمی چیز سناتا۔ آخر میں اپنا پارٹ شروع کرتا۔ ظاہر ہے کہ

ہندوستانی کسی فرانسیسی اوپیرا دیکھے ہوئے اور مغربی اسٹیج سجاوے
 ہوئے شخص کی محتاج توجہ نہ تھی۔ معمولی سے معمولی ہندوستانی اس قسم کا
 انتظام کر سکتا تھا۔ اور حقیقت بھی یہی ہے کہ اسٹیج کی ابتداء اور خصوصاً
 اندر سیمبا کے اسٹیج کے لئے تو اردو ڈراما فیر ملکی اثر کارہوں منت
 نہیں ہوا۔

ادھر کی بحث سے یہ ثابت ہو گیا کہ اندر سیمبا کو واجد علی شاہ
 سے کوئی تعلق نہیں۔ نہ ادھنوں نے لکھوائی نہ کسی فرانسیسی نے تجویز کی۔
 نہ قیصر بلخ میں کہلی گئی۔ نہ بادشاہ سلامت اور ان کی عورتوں نے
 کوئی پارٹ کیا۔ اور نہ یہ کہ امانت اس کو اپنے نام سے منسوب کرنا
 چاہتے تھے۔ شرح اندر سیمبا میں صاف طور سے ادھنوں نے لکھ دیا کہ
 وہ اس قسم کی چیزوں کو کچھ وقعت کی نگاہ سے نہ دیکھتے تھے۔ ممکن ہے کہ
 وہ جلسہ کو بہت معمولی چیز سمجھ کر اپنے نام سے منسوب نہ کرنا چاہتے تھے
 لکھتے ہیں:۔۔۔۔۔ کیونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر اپنے
 نزدیک محبوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل کر اس میں استاد
 تخلص کیا۔ لیکن لوگوں نے غزلوں کے سبب بندہ کا کلام دریافت
 کر لیا۔ اس قدر صاف بیان کے بعد مزید قیاس کی کوئی گنجائش نہیں
 رہتی البتہ اس کا تعجب ضرور ہے کہ کیا وجہ تھی کہ امانت نے واجد علی شاہ کے

نام کے ساتھ تو رھس کی ایجاد کا ذکر اچھے الفاظ میں کیا اور اپنے نام کو اندر سمجھا کے ساتھ منسوب کرنا معیوب خیال کیا۔ اگر اس قسم کی چیزیں تیار کرنا معیوب تھا تو بادشاہ کی تقلید کے سلسلہ میں ہی کم از کم اس کا شمار محاسن میں ہونا چاہئے تھا۔ علاوہ اس کے جیسا کہ ہم آگے بتائیں گے کہ امانت نے اس ڈراما میں میر حسن کی شہرہ آفاق مثنوی "بدر منیر" کی خوشہ چینی کی۔ اور لطف یہ کہ پھر بھی معیوب سمجھا، یہ جانتے ہوئے کہ میر حسن کی مثنوی شہرت عام اور بقائے دوام کا تاج حاصل کر چکی ہے۔ اس کے علاوہ طرہ یہ کہ "واسوخت" کو تو معیوب نہ سمجھا، اور کنارہ کیا تو اندر سمجھا ہے۔ بہر حال ہمیں اس وقت اس سے بحث نہیں کہ امانت نے کیوں اندر سمجھا کو معیوب سمجھا۔ اور کہاں تک وہ ایسا کرنے میں حق بجانب تھے۔

اب ہم یہ چاہتے ہیں کہ اندر سمجھا کا خلاصہ پیش کریں اور دکھائیں کہ کہاں کہاں اور کس کس طرح امانت نے پرانی مثنویوں کی پیروی کی۔ اور خصوصاً "بدر منیر" سے کیونکر اپنا چراغ روشن کیا جس وقت امانت کے آگے جلسہ تیار کرنے کی تجویز پیش ہوئی تو امانت کو یہ تو معلوم تھا کہ جلسہ کیونکر ترتیب دیا جاتا ہے۔ کس طرح کہا جاسکتا ہے۔ اور کن چیزوں کی ضرورت لاقی ہوتی ہے۔ یقیناً امانت کے پیش نظر اس

دست کوئی ایجاد نہ تھی اور نہ انہیں اس کا علم تھا کہ وہ اردو کا سب سے پہلا ڈراما لکھنے والے ہیں۔ وہ پُرگو شاعر تھے۔ منافع و بدائع رعایت لفظی اور نازک خیالی اُن کی خصوصیات تھیں۔ پس مجلس "تیار کرنے کے لئے" کی تھی تو قصہ کی۔ شاعری کی فرسودہ لیکر پیٹے پیٹے انہیں چاٹے ہوئے قصے چبانے کی عادت ہو چکی تھی۔ نیا مضمون سو نہ تھا اور ہمت پیدا کرنا ان کے حاشیہ خیال میں بھی نہ تھا۔ اس لئے "قصہ" کے سلسلہ میں اُن کی نظر اسی صنف شاعری پر پڑی جس میں "قصہ" کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ صنف بلاشبہ شنوی تھی، شنوی اردو کی قدیم ترین صنف ہے اور قدیم شعرا نے اپنا زیادہ کلام اسی صنف میں چھوڑا ہے۔

عشق کی داستان، دیو، پری کا ذکر اور منظر نگاری شنوی میں شروع ہی سے داخل ہو چکے تھے۔ مکالمہ کی ترتیب اور ڈرامائی اثر کی کمی تھی سو اس کو امانت نے اندر سمجھا میں پورا کر دیا۔ علاوہ اس کے "بدر منیر" چونکہ اردو شنویوں میں ایک خاصہ کی چیز ہے اور بہت نمایاں اور غیر معمولی شہرت کی مالک ہے اس لئے امانت کی آنکھیں "قصہ" کی تلاش میں اس پر پڑیں اور انہوں نے اس سے قصہ کی اکثر اہم چیزیں حاصل کیں پھر ڈرامائی رنگ میں رنگا اور اندر سمجھا کو ایک نئے

جادید کار نامہ بنایا۔

محب پر لطف چیز ہے کہ ہندو دیو مالا میں راجہ اندر ہی کو ادب کی اس صنف کا جس کو ڈھاما کہتے ہیں بانی خیال کیا جاتا ہے۔ اور حسن اتفاق دیکھئے کہ اردو کا پہلا ڈراما "اندھ بھائی" ہے۔ روایت ہے کہ بہت سے دیوتا ائمہ کے پاس گئے اور اس سے گویا ہوئے کہ آسمانی بادشاہت کام کاج کی زحمت سے علاقہ نہیں رکھتی اور بیکار بیٹھے بیٹھے جی اکتا جاتا ہے اس لئے آپ برتہا کے حضور میں عرض کریں کہ وہ کوئی ایسی تفریح کا ڈول ڈالیں جو چشم و گوش کی حسیات کا سامان بہم پہنچائے۔ ائمہ مہاراج تو ان باتوں کے رسیا ہیں ہی، فوراً گئے اور برتہا کی خدمت میں حاضر ہو کر تمام ماجرا بیان کیا۔ برتہا نے بحر فکر میں غوطہ لگایا اور نٹ دید زماں کی شکل میں ایک ڈر آبدار نکالا۔

راجہ اندر پریوں کو طلب کرتا ہے۔ پکھراج، نیلم اور لال پریاں آتی ہیں۔ سب پرری کے آنے تک اندر سو جاتا ہے۔ سب پرری اپنے بلخ سے جواڑی تو ہند کی طرف نکلی۔ چاندنی کھیت کی ہوئی تھی اور سماں کچھ ایسا دلکش تھا کہ دیر تک اٹھلاتی رہی۔ آخر ایک نظر فریب بلخ میں پہنچی۔ خواب گاہ میں ایک حور طلعت شہزادہ محو خواب تھا۔ پہلی نظر میں دل دیدیا۔ اپنی زمرہ کی انگوٹھی شہزادہ کی انگلی میں

پہنکا کر واپس ہوئی۔ اندر کے دربار میں پہنچی تو اس کو سوتا پایا۔ باغ کو لوٹی
 اور کالے دیو کو حکم دیا کہ شہزادہ کو اٹھا لائے۔ دیو حکم کی تعمیل کرتا ہے۔
 شہزادہ خواب سے چونک کر اپنے آپ کو دوسری دنیا میں دیکھتا ہے۔ سبتر
 پری سا مارا بجز اسناتی ہے اور حرف مطلب زبان پر لاتی ہے، شہزادہ
 (گلفام) اندر کے دربار کی سیر کا مشتاق ہوتا ہے۔ سبتر پری اس کو اپنے
 ساتھ لیجاتی ہے اور باغ میں شمشاد کے تلے چھپاتی ہے۔ لال دیو کی نظر
 آدم زاد پر پڑتی ہے اور وہ اندر سے چنلی کہتا ہے۔ اندر غصہ سے لال
 پیلا ہو کر قاف کے کنوئیں میں گلفام کو قید کرنے کا حکم دیتا ہے۔ سبتر پری
 گلفام کے عشق میں خاک اڑاتی ہوئی دشت نور دی کرتی ہے اور جوگن
 کا روپ بدلتی ہے۔ اتفاقاً کالایو ادھر سے گزرتا ہے اور جوگن کے
 طبع حسن پر ریتھتا ہے۔ اندر سے جوگن کے حسن کا ذکر کرتا ہے اور حکم کے
 مطابق دربار میں حاضر کرتا ہے۔ اندر جوگن کے گانے سے بیحد محظوظ ہوتا
 ہے۔ اور انعام دینا چاہتا ہے لیکن جوگن انکار کرتی ہے، آخر منہ مانگا
 انعام پانے کا اقرار لیکر اپنا اور گلفام کے عشق کا حال سناتی ہے۔ اندر
 گلفام کو قید سے رہا کرتا ہے۔ دونوں کے ملاپ پر ڈراما ختم ہوتا ہے۔
 ڈراما کی تصنیف کی تاریخ جو خود امانت نے نکالی ہے حسبِ میل

ہوئی اندر سبھا جس دم مرتب
بتوں نے دی صدا اشد اشد
کسی نے یاد کی لکھی کسی نے
اڑی شہرت جب اس کی لکھو میں
زروٹے وجد بول اٹھے پری زاد
جہاں نے سن کے توصیف و ثنا کی
ہر اک مصرع ہے یا قدرت خدا کی
کسی نے جستجو لا انتہا کی
امانت سبے خواہش جا بجا کی !
خلایق میں ہے دھوم اندر سبھا کی

۱۲۵۰ھ

حاجی مرزا عابد علی عجلوت نے جن کی تجویز پر اندر سبھا لکھی گئی تاریخ
نکالی ۔ ۵

کبھی خوب تاریخ تو نے عبادت
مرتفع امانت کی اندر سبھا ہے
۱۲۵۰ھ

امانت کے لڑکے الطاف حسین نے یوں تاریخ نکالی ۔ ۵
کہا قاف نے چرخ سے مہراٹھا کر
پری رو ہیں صد تے اس اندر سبھا
۱۲۵۰ھ

ایک شاگرد ولایت نے تاریخ نکالی ۵
فلک نے کہا دور سے سہاٹھا کر
پچھی دہریں خوب اندر سبھا ہے
ایک اور شاگرد سید صادق صد اقت نے تاریخ نکالی ۵
طبیعت تکی رویں یہ کہتے ہیں
پرستان کی نقل اندر سبھا ہے

میر حسن کی شہنوی بدر منیر کا خلاصہ بھی اس لئے پیش کیا جاتا ہے کہ قارئین پر اچھی طرح واضح ہو جائے کہ اندر سبھا کا پلاٹ کس حد تک بدر منیر سے مانوڈ ہے۔ ایک بادشاہ کے لڑکا نہ تھا۔ اس نے پنجویں سے اپنی قسمت کا حال پوچھا۔ معلوم ہوا کہ لڑکا تو ہوگا لیکن بارہویں سال میں اسے خطرہ درپیش ہوگا۔ لڑکا ہوا اور نام بینظیر رکھا اور بڑی احتیاط کی۔ لیکن اتفاقاً ابھی خطرہ کے دن نکلے نہ تھے کہ شہزادہ شب ماہ بام پر سو گیا۔ ایک پری کا گذر ہوا۔ اس نے چاند کے ٹکڑے کو زمین پر دیکھا۔ عاشق ہوئی اور اٹھا لیگٹی۔ پرستان میں رکھا لیکن منیر کرنے کو ایک کل کا گھوڑا دیا۔ شہزادہ سیر کرتا ہوا ایک دن بدر منیر کے بلخ میں پہنچا جہاں بدر منیر اس پر سو جان سے فدا ہو گئی۔ کئی روز تک آمد و رفت کا سلسلہ جاری رہا۔ ایک دن کسی دیو نے یہ حال دیکھا۔ اور پری سے چغلی کہائی۔ پری نے شہزادہ کو کنوئیں میں قید کر دیا۔ نجم النسل جوگن کا بھیس بدل کر نکلتی ہے۔ جنوں کے بادشاہ کے لڑکے فیروز بخت کی نظر اس پر پڑتی ہے۔ اور اس کے حسن پر گر دیدہ ہو جاتا ہے، اپنے باپ سے ذکر کرتا ہے اور دربار میں لیجا تا ہے بادشاہ جوگن کے گالے سے بچد خوش ہوتا ہے۔ موقع پا کر فیروز بخت سے بینظیر کا قصہ بیان کرتی ہے، فیروز بخت کی مدد سے شہزادہ کا پتہ لگتا ہے۔ اور رہائی

ہوتی ہے۔ مینظیر بدر منیر سے جا ملتا ہے اور بنجم النساء اور فیروز بخت ایک با
دو قالب ہو جاتے ہیں۔

”بدر منیر“ اور ”اندر سبھا“ کے دونوں قصے سامنے رکھ کر کون ہے
جو یہ شبہ نہ کرے کہ امانت نے اہل قصہ میر حسن سے لیا ہے۔ اندر سبھا میں
سبز پری اندر کے دربار میں جاتے ہوئے گلغام کے محل میں اترتی ہے اور
بدر منیر میں پری کسی خاص کام سے نہیں نکلتی بلکہ قدیم روایات کے مطابق
چاندنی رات میں انسانوں کی بستی کا چکر کاٹتے ہوئے مینظیر کے محل میں
آتی ہے۔ گلغام کی خواہ گاہ۔ اس کا حسن اور سبز پری کا اس کو دل دینا
بالکل اسی طرح ظاہر کیا گیا ہے جس طرح کہ مینظیر کی خواہ گاہ۔ اس کا حسن
اور پری کا اس پر ریکھنا بتایا گیا ہے۔ جذبات واقعات اور خیالات بالکل
ایک ہی طرح سے نظم کئے گئے ہیں حتیٰ کہ بعض جگہ میر حسن کے اشعار نقل
کئے گئے ہیں۔ مثلاً جب سبز پری گلغام کو دل دیکر جانے لگتی ہے تو حسن
کا شعر پڑھتی ہے۔

کرم مجھ پہ رکھو صد امیری جان میں دل چھوڑے جاتی ہوں پناشنا
چاندنی کا سماں جہاں باندھا گیا ہے وہاں بھی حسن کے دو شعر
نقل کئے گئے ہیں۔

وہ چٹکی ہوتی چاندنی جا بجا وہ جاڑے کی آمد ٹھنڈی ہوا

وہ بکھر افلاک اور سہ کا ظہور لگا شام سے صبح تک وقت نور
 جب گلگام سبز پری کے ہاں پہنچ کر آنکھیں کھولتا ہے تو اسی طرح
 کے کلمات زبان پر لاتا ہے جس طرح کہ بینظیر پرستان میں پہنچ کر حیرت سے
 پوچھتا ہے کہ میں کہاں ہوں۔ کس فضاء میں ہوں اور کس طرح یہاں آیا۔
 کوہ قاف کے کنوئیں میں دونوں شہزادوں کا قید ہوتا "بدر منیر" اور
 "اندر سبھا" دونوں میں مشترک ہے۔ صرف فرق اتنا ہے کہ گلگام اندر
 کے حکم سے بند کیا جاتا ہے اور بینظیر کو پری کے حکم سے۔ قید۔ فراق اور غم
 کا ماجرہ دونوں میں ایک ہی طرح سے نظم ہے۔ اس کے علاوہ جوگن کا
 بہرہ واپ اور اس کے ذریعہ سے پھڑوں کا ملنا۔ "بدر منیر" اور "اندر سبھا"
 دونوں میں مشترک ہے۔ مگر اندر سبھا میں جوگن کا بھیس گلگام پر مرنے
 والی سبز پری بدلتی ہے اور بدر منیر میں نجم النساء جو وزیر کی دختر "بدر
 منیر" کی جلد و ہماراز ہے۔ جوگن کے حسن اور گانے کا ذکر دونوں میں ملتا
 جلتا ہے۔ امانت نے اس جگہ بھی حسن کا ایک شعر نقل کیا ہے۔ س
 کہ حسن کو کس طرح کوئی ماند چھپے ہے کہیں خاک ڈالے سے چاند
 اور جب جوگن کو زبردستی لے جاتے ہیں تو وہاں بھی حسن کا ایک شعر
 ملتا ہے۔ س

۱۔ زمین سے اڑا آسمان کے تئیں وہ کتنا کہا کی نہیں سے نہیں

دونوں کا خاتمہ بالکل ایک ہی طرز پر ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ بدرمیر اور
 اندر سبھا کا ساتھ ساتھ مطالعہ کیا جائے اور واقعات پر غور کیا جائے
 تو کہنا پڑتا ہے کہ امانت نے میر حسن کی بڑی حد تک خوشہ چینی کی۔

امانت کی اندر سبھا میں ایک اور چیز غور کرنے کے قابل ہے۔ وہ یہ
 کہ اندر کے دربار اور واجد علی شاہ کے دربار میں عجیب و غریب یکسانیت
 ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اندر کا اکھاڑ اسمت کر واجد علی شاہ کے
 دربار میں آگیا۔ یا اندر نے واجد علی شاہ کے ہر وہ پ میں دوسرا جہم لیا۔
 بہر حال نایح گانے اور پری جالوں کے جھگٹے کی وجہ سے واجد علی شاہ کے
 دربار پر اندر کے اکھاڑے کا شبہ ہوتا ہے۔ ہم نے اوپر اس کا تفصیلی
 ذکر کیا ہے کہ امانت نے واجد علی شاہ کے حکم سے اندر سبھا نہیں لکھی اور
 نہ وہ قیصر بلخ میں کھیلی گئی۔ یہاں یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ فضاء اور ماحول کا
 کس طرح ایک ڈراما نگار اور شاعر پر اثر پڑتا ہے۔ یہ عموماً دیکھا گیا ہے کہ
 شاعر۔ ڈراما نگار یا افسانہ نگار اپنی سوسائٹی۔ اپنی فضاء۔ اپنے زمانے
 اور ماحول ہی سے ”قصہ“ لیتا ہے۔ اور جان بوجھ کر با انجان رہ کر اپنے
 کارنامہ کو گود و پیش کے اثرات کا آئینہ دار بناتا ہے جس جہد کا ڈراما
 نگار ہو گا اس زمانہ کی بعض خصوصیات کو عہد آیا بلا ارادہ اپنے فضاء
 میں جا بجا جگہ دیگا۔ قصہ اگر کسی دوسرے زمانہ کا پسند بھی کر لیا تو

اس کے سارے کرداروں میں اپنے زمانہ کی جھلک نمایاں رکھے گا۔ اپنی موجودہ سوسائٹی۔ بودوباش اور معاشرت کے رنگوں میں انہیں رنگ دیجھا۔ اُن کی زبانوں سے بالکل انہیں خیالات کا اظہار کرے گا جو کہ خود اس کے دماغ میں چکر لگا رہے ہوں۔ بہر حال یہ اکثر و بیشتر دیکھا گیا ہے کہ افسانہ نویس یا ڈراما نگار اپنے زمانہ کے رنگوں میں ڈوب کر لکھتا ہے۔ اس چیز کو پیش نظر رکھ کر اگر اندر سمجھا کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ امانت نے دراصل اندر کے اکھاڑے کا ذکر اس لئے کیا کہ واجد علی شاہ کے دربار کی یاد زندہ رہے حقیقت میں امانت نے اندر کی آڑ میں واجد علی شاہ کے دربار کا نقشہ پیش کیا۔ البتہ نہیں کہا جاسکتا کہ انہوں نے ارادنا ایسا کیا یا بلا ارادہ۔

”بدر منیر“ میں بھی میر حسن کے زمانہ کی بودوباش اور معاشرت کے آثار ملتے ہیں۔ شاعر نے پرستان۔ پریوں اور قدیم زمانہ کا قصہ لکھا ہے لیکن سب کے سب کرداروں کو اپنی سوسائٹی کے رنگوں میں رنگا ہے۔ شادی بیاہ اور رسم و راہ کے طریقے سب کے سب اپنی موجودہ معاشرت سے لئے۔ بالکل اسی طرح امانت نے پلاٹ میر حسن سے لیا۔ ہندو دیوالا اور قدیم اسلامی روایات کی پیروی کی مگر تمام کرداروں کو اپنے زمانہ کے رنگوں میں رنگا۔ واجد علی شاہ کے دربار کا نقشہ جیسا کہ امانت

نے شرح اندر سبھا میں کھینچا ہے جس کا آقباس ہم نے اوپر دیا ہے (داغ میں چکر لگا رہا تھا جون ہی عبادت نے جلسہ تیار کرنے کی تجویز پیش کی فورا ہی واجد علی شاہی محفل کو جلسہ کی شکل میں منتقل کرنے کا خیال آیا۔ اس کو تو حسن اتفاق سمجھنا چاہئے کہ اندر کے دربار اور واجد علی شاہ کے دربار میں عجیب و غریب یکسانیت پیدا ہو گئی۔ دراصل امانت کا یہ کمال تھا کہ اتنی سچی اور ہو بہو تصویر کھینچی اور اندر سبھا کی کامیابی کا حقیقت میں یہ بھی ایک راز تھا۔

ممکن ہے کہ اس یکسانیت کے سبب لوگوں کو شبہ ہوا ہو کہ اندر سبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور قیصر باغ میں کھیلی گئی۔ مگر غور کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ اگر اندر کا پارٹ واجد علی شاہ کرتے تو کھلام کسے بنایا جاتا؟ کیا کسی درباری کی مجال تھی کہ وہ سبز پری سے بادشاہ کے روبرو اظہار عشق کرتا اور کیا یہ ممکن تھا کہ امانت اسی قسم کا پلاٹ رکھتے۔ اور اگر کھلام واجد علی شاہ بنے تو اندر کی جگہ خالی تھی۔ بادشاہ کی موجودگی میں راجہ کون بن سکتا تھا۔ خصوصاً اس وقت جب کہ واجد علی شاہ تخت نشین ہو چکے تھے۔ پس یہ ماننا پڑیگا کہ قیصر باغ میں اندر سبھا نہیں کھیلی جاسکتی تھی اور نہ اس کے لئے موزوں تھی۔ بہر حال اس دور امان کی داغ بیل امانت کے ہاتھوں پڑی۔

اندھ سبھا کی قبولیت کا یہ عالم ہے کہ مختلف شعراء نے امانت کی طرز پر اندھ
 سبھائیں لکھیں اور اس سے بڑھ کر شہرت کیا ہو سکتی ہے کہ آج تک ہندوستانی
 ادیب پر اندھ سبھا کا طوطی بولتا ہے۔ اندھ سبھا کا پہلا ایڈیشن شیخ رجب
 علی تاجو کتب کی فرمائش پر مرزا اہدی علی خاں بہادر ثابت جنگ کے
 اہتمام میں سلطان المطابع کی اجازت سے مطبع محمدی لکھنؤ میں ۱۲۸۵ھ
 میں چھپا۔ دیوناگری۔ گجراتی۔ گورکھی اور مختلف زبانوں میں اس کا ترجمہ
 ہوا۔ اوداٹس کے کم و بیش چالیس ایڈیشن اڈیا آفس کے کتب خانہ
 میں ہیں۔ اس کا ترجمہ جرمن میں بھی ہوا جو بمقام لیپزگ ۱۸۹۲ء
 میں شائع ہوا۔

قدیم اردو ڈراموں کی بعض اہم خصوصیات

قدیم اردو ڈراما کی پہلی خصوصیت ان کے نام میں پنہاں ہے۔ ناموں کی ہم میں تسمیں کریں گے۔ تاکہ ناظرین کو ان کی خصوصیت سمجھنے میں ہلکت ہو جائے۔ ایک وہ جو "لیلیٰ مجنون"۔ "شیریں فریاد"۔ "تل دمن"۔ "ہیر راجھا" وغیرہ کی ترکیب پر مشتمل ہے۔ عاشق و معشوق کے ناموں کو یکجا کر کے نام رکھ دیتا اردو ڈراموں کی سنت دیرینہ ہے۔ اس ترکیب صاف ظاہر ہے کہ ڈراما نگار کا مقصد اولین مہر واد اور میردین کے عشق کی داستان بیان کرنا ہے۔ اور باقی دوسری چیزوں کی طرف سے روگردانی مطلع نظر ہے۔ دوسری قسم وہ ہے جس کے ہم "چلتی دنیا" کا یا پلٹ "دورنگی دنیا" حسن کا بازارِ ذخیرہ ہیں۔ ان سے پڑھنے والے پر بیک نظر ظاہر ہو جاتا ہے کہ ڈراما نگار چاہتا ہے کہ دنیا کی دورنگی۔ زمانہ کی بے ڈھنگی و رفتار یا اسی قسم کا کوئی پیش پا افتادہ مضمون لیکر ڈراما لکھی

رنگ میں پیش کرے حالانکہ ہمارے خیال میں اکثر متقدمین اور بعض
 متاخرین ڈرامائی اثر کے سمجھنے اور واقعات کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرنے
 سے قاصر رہے ہیں اس لئے اردو کے بہت سے ڈرامے ایسے ہیں
 جنہیں ڈراما کہتے ہوئے تکلف ہوتا ہے بہر حال یہ بحث تو ہوگی دوسری
 جگہ لیکن یہاں ہمیں اتنا کہنا ہے کہ اس قسم کے ناموں سے مصنف
 کا مقصد اصلاح یا اخلاق سکھانا ہوتا ہے تیسری قسم وہ ہے جو فونی
 قاتل - باپ کا گناہ - گناہ کی دیوار کے ناموں کی وجہ سے نمایاں ہے۔
 فونی کا موضوع کچھ اس طرح ہر دفعہ یہ ہے کہ اردو ناول - افسانے -
 اور ڈراموں کے اکثر نام اس سے شروع ہوتے ہیں - خدا جانے اس
 میں مصنف کیا خوبی دیکھتا اور سمجھتا ہے - اس کو ایک عجیب اتفاق
 سمجھتے یا دلچسپ رواج کہ ایک خاص قسم کی ترکیب ایک خاص پہنچ
 اور ایک خاص وضع کے نام اردو ڈراموں کیلئے مخصوص ہیں - بالکل
 اسی طرح اردو غزل گوئی کیلئے چند مضامین مقرر ہیں - غزل گو کا انہیں
 مضامین کو الٹ پلٹ کر باندھنا ضروری ہے - رد و بدل اس کو اختیار
 نہیں - اردو ڈراموں کے نام بھی مقررہ قسم کی ترکیبوں پر مشتمل ہیں
 اور ان کا لحاظ روش قدیم کے ساتھ وابستہ ہے - ناموں میں جدت طرازی
 کیا مقررہ حدود سے ایک قدم بھی باہر نہ کرنا جائز اور مکر وہ سمجھا گیا ہے

جگہ بندی اور پابندی وضع کی وجہ یہاں کی رسم و رواج کی پابندی اور عجیب و غریب قدامت پسند طبائع کا پرانی لکیر پٹنا اور چاہے ہوئے نعموں کا چبانا ہے جو کہ ہندوستانیوں کی طبیعت ثانی نگہی ہے۔ پٹے بہ پٹے غیر ملکوں کے محلے۔ غیر اقوام کی حکومتیں اور فاتحین کے تسلط نے ہندوستانی راج کو ایک عجیب و غریب طریقہ پر دقیانوسی بنا دیا۔ اور ہندوستانیوں کی ذہنیاتوں کو حد درجہ قدامت پرست اور لکیر کا فیر کر دیا۔ اسی باعث سے ہندوستانی ادب ترقی نہ کر سکا۔ جد طرازی جد وہد اور اختراع بالکل مفقود ہو گئے۔ اور ہندوستانی ذہنیات میں سوائے سنت دیرینہ کی اندھی تقلید کے اور کوئی چیز جائز نہ سمجھی گئی۔ ظاہر ہے کہ اس قدامت پرستی کی وجہ سے اچھی چیز بھی بُری معلوم ہونے لگی۔ اس وجہ سے کہ کسی چیز کی تکرار ضرورت سے زیادہ ہو تو بے لطف اور اکتا دینے والی ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی ادب اور خصوصاً اردو ادب دوسری زبانوں کے مقابلہ میں زیادہ قدامت پرست حضرات کے ہاتھوں میں ہونے کی وجہ سے روشن خیالی اور ترقی کا منہ بھی نہ دیکھ سکا جس زبان میں کسی کتاب کے نام رکھنے کے لیے بیشمار قیود اور رکاوٹوں سے دوچار ہونا پڑے اس کی اس موجودہ تیز رفتاری اور جدت طرازی کے زمانہ میں ترقی معلوم ہر صبح کل خصوصاً جنگ عظیم کے

بعد سے دنیا کی ہرزبان میں ایک انقلاب عظیم کی لہر دوڑ گئی ہے۔ اور ساری دنیا والوں نے اسے تسلیم کر لیا ہے کہ ادب کی ترقی کیلئے نئی راہیں نکالنی ضروری ہیں اور اس کو قید و بند سے آزاد کر کے جدت طرازی کی شاہ راہ پر سرپٹ دوڑنے کے لئے بے لگام چھوڑ دینا چاہیے مگر ہماری اردو کی حالت یہ ہے کہ اس کے سر پرست، محسن اور خادماں آج بھی اس کی نظم و منتر کو پابند وضع قدیم دیکھنا چاہتے ہیں۔ بے تحاشہ اور بے ردیف نظموں کے نام سے ابھی پیشانی پر بل پڑتے ہیں۔ تاثیر خیال کو آج بھی زبان کے جال میں پھنسا ہوا دیکھنا چاہتے ہیں۔ دوسری خصوصیت کو ہم ذرا سے مبالغہ کے ساتھ دنیا سے ادب کے عجائبات میں شمار کر سکتے ہیں۔ وہ یہ کہ قدیم اردو ڈراموں کے زیادہ تر قصے غیر ملکی اور بیرونی روایات پر مبنی ہوتے تھے۔ مثلاً لیلیٰ، مہنون، شیریں فرہاد وغیرہ۔ ایران و عرب ہی پر موقوف نہیں۔ بلکہ مصر و روم، چین و افغانستان کے بھی ہتھیار روایتوں کو ڈرامائی شکل میں پیش کیا گیا۔ اس کا لطف تو کچھ اس وقت آئیگا جب آپ کو یہ معلوم ہو کہ مصنف صاحب نے کبھی ان میں سے کسی ایک ملک کو نہ چشم خود دیکھا نہ کسی ایسے شخص کی زبانی سنا جس نے خود دیکھا ہے اور یہ کسی تاریخ میں پڑھا اگر آپ اس کو مبالغہ خیال نہ فرمائیں تو

ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ مصنف کو ان مالک کا جغرافیہ بھی معلوم نہ ہو گا۔
 اس قابلیت پر وہاں کے روایات کو بیان کرتا۔ وہاں کے تمدن کو دکھاتا۔
 وہاں کی معاشرت کو پیش کرنا اور وہاں کے رسم و رواج کا نقشہ کھینچنا کس
 درجہ مضحکہ خیز ہے ہمارے ڈراما نگاروں کی حالت پر ایسے موقعوں پر ایک
 انگریزی مثل *A Mullu in a China shop* (علاقہ
 اترتی ہے طرز معاشرت اور رسم و رواج کی نقشہ کشی نہ ہو تو کم از کم قصہ
 کی تاریخی اہمیت تو ہو۔ اگر یہ بھی نہ ہو تو ڈراما کو کسی دوسرے ملک سے
 منسوب کرنا یقیناً بے معنی ہو گا۔ قدیم اردو ڈرامے زیادہ تر ایسے ہیں
 جن کے پلاٹ کو نہ کسی غیر ملک کے تاریخی واقعہ سے سابقہ ہوتا ہے اور نہ
 معاشرت سے لگاؤ۔ پھر بھی ڈراما نگار خواہ مخواہ مصر ہو گا کہ آپ اس کو
 کسی بیرونی ملک سے منسوب کریں۔ ہماری سمجھ میں نہیں آیا کہ جب قصہ
 اور معاشرت ہندوستانی ہو تو ڈراما نگار اس کو مصر۔ روم۔ چین یا افغانستان
 کے دور دراز ملکوں سے منسوب کرنے میں کونسی جھلائی اور خوبی دیکھتا
 ہے کیوں نہیں اسے ہندوستان سے منسوب کر کے کرداروں اور مقاموں
 کے نام ہندوستانی رکھ کر معاشرت اور رسم و رواج کی کم از کم صحیح تصویر
 کھینچتا؟ اس غلطی کا راز یقیناً فن ڈراما سے ناواقف ہونے میں چھپا ہوا
 ہے۔ اس کے علاوہ ممکن ہے کہ ایک اور وجہ ہو اور وہ یہ کہ ہندوستانی

دہنتوں کی ایک دلچسپ خصوصیت یہ ہے کہ اپنے ملک کی ہر چیز سے خواہ وہ اچھی ہو خواہ بُری۔ خواہ دلچسپ ہو خواہ غیر دلچسپ خواہ ضروری ہو خواہ غیر ضروری روگردانی اور بے التفاتی برتی جاتی ہے۔ ادب کی پہلی پتھولی اور ہری بھری ٹہنی، شاعری کو لیجئے اور دیکھئے کہ اس میں غیر ملکی عنصر کتنا زیادہ ہے۔ اس کا سبب کچھ تو فارسی شاعری کا اثر ہے۔ کچھ قدامت پرستی کا۔ کچھ اگر آپ مناسب سمجھیں تو کہیں کہ انکساری کا اور کچھ اپنے ملک کی ناقدری کا۔ خیال تو کیجئے کہ شاعر۔ ہندوستان کا شاعر اور وہ شاعر جس نے ہندوستان میں آنکھیں کھولیں۔ ہندوستان کی تہذیب و معاشرت میں دن گزارے۔ نہ کبھی دوسرے ممالک کی مباحث کی۔ نہ حالات سنے۔ اور نہ تاریخ میں پڑھے۔ مگر جب شعر کہتا ہے تو اس میں غیر ملکی بہار کا ذکر۔ غیر ملکی پھلوں اور پھولوں کی لطافت کا ذکر۔ غیر ملکی حسن کا تصور۔ غیر ملکی معشوق اور غیر ملکی عاشق کے جذبات کا تذکرہ۔ وہ دیکھتا کچھ ہے اور کرتا کچھ۔ آنکھوں کے آگے ایک منظر ہے اور زبان پر دوسرا۔ گرد و پیش کے حالات کچھ ہیں اور سوچتا کچھ ہے۔ بتائیے اس کے کلام میں اثر۔ اس کی زبان میں رنگینی۔ اس کے خیالات میں حقیقت کی جھلک۔ اس کے الفاظ میں واقعہ نگاری کا لطف ہو تو کیونکر ہو؟ وہ تو بقول شخصے "جنت" سمجھائیں ہے اور اس کے اشعار میں

حکمانہ نکتے اور تجسسانہ نظریہ ہوں تو کیونکر؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے ہے لیکن مشاہدہ کا جز بھی برابری کی اہمیت رکھتا ہے۔ محض خیالی پاؤں کا شاعر کام نہیں بلکہ شیخ چلی کا کام ہے۔ صداقت ہی وہ چیز ہے جس سے دل پر چوٹ لگتی ہے اور تاثیر ہی کا دوسرا نام شعریت ہے۔ چونکہ ڈراما نگار کیلئے شاعر ہونا ضروری تھا اور شاعر کے لئے کلبیر کا فقیر اور تذکرہ بالا ساری خصوصیات کا حامی ہونا لازمی۔ اس لئے ڈراموں میں غیر ملکی تھتے جائز بلکہ ممکن ہے کہ خوبی خیال کئے جاتے ہوں گے۔

عشق یقیناً ڈراما کی روح ہے لیکن یہ ہرگز مناسب نہیں کہ صرف روح کی نگہداشت کی جائے۔ اور جسم کو بالکل کس میرسی کے عالم میں چھوڑ دیا جائے۔ اردو کے قدیم ڈراموں کی تفسیری خصوصیت یہ ہے کہ سوائے عشق و محبت کی داستان کے ڈراما میں کسی چیز کا ذکر تک نہیں ہوتا۔ آپ اردو کے جس قدم ڈراما کو ملاحظہ فرمائیں یہ ظاہر ہو گا کہ ڈراما نگار کا نصب العین عشق و محبت کی داستان بیان کرنا ہے اور ڈراما کا سارا ماحول اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے ہیر و اور ہیر دین عاشق و معشوق کے سوا کوئی اور شخصیت نہیں نہیں رکھتے۔ ہیر و کو ہیر دین سے عشق ہو گا اور ہیر دین کو ہیر و سے۔ یہی واقعات زمانہ ساتھ دین گے اور کبھی نہیں اس لئے ڈراما کبھی طرہ ہو گا اور کبھی تزیین۔ ایک آدھ رقیب بھی ہو گا جو عموماً عاشق اور معشوق

گی راہیں روڑے آکا تیگا لیکن اس کے کردار کو کبھی اہمیت نہیں دیو
 کیونکہ ڈراما نگار کے پیش نظر صرف دو کردار ہوں گے۔ — ہیر و ا
 ہیر و ایتن۔ انہیں کے گرد قصہ چکر کہا تیگا۔ اور انہیں کے عشق کی رنگینو
 ڈراما کا دار و مدار ہو گا۔ اسی وجہ سے بالعموم ڈراما کا انجام اچھا ہو گا
 عاشق و معشوق کی شادی خانہ آبادی پر ڈراما ختم ہو گا۔ ہاں اسی سلسلہ
 میں ایک اور بات قابل لحاظ یہ ہے کہ قدیم ہیر و ا اور ہیر و ایتن کا عشق
 انتہائی ہوتا تھا۔ قدیم ڈراما کی اصطلاح میں ہیر و کے معنی مجنوں۔ فرما
 یا اسی قسم کا ایک دل پھینک۔ سر پھرا۔ مچلا اور وارفتہ شخص ہوتے تھے
 اور خصوصیت یہ ہوتی تھی کہ ڈراما دیکھنے والے یا پڑھنے والے یہ معلوم نہ
 کر سکتے تھے کہ عشق ہوا تو کیوں ہوا، کہاں ہوا، اور کب ہوا۔ نہ فلسفیانہ ابتدا
 اور نہ نفسیاتی ارتقاء۔ شروع سے آخر تک ہیر و کے عشق کا پارہ انتہائی ہ
 پر چڑھا ہوا۔ نہ گٹھاؤ اور نہ بڑھاؤ۔ نہ رکاوٹوں کا اثر اور نہ سہولتوں کا
 جھلک۔ غرض یہ کہ قدیم اردو ڈراموں میں اول تو سوائے عشق کے
 اور کوئی دلچسپی ہوتی نہ تھی اور پھر عشق بھی ہوتا تھا تو انتہائی درجہ کا
 انہو اس کی وجہ ہم بتا چکے ہیں کہ اردو کا پہلا ڈراما (اندر سبھا) پلاٹ
 کے سلسلہ میں عام طور پر ضعیف مشنوی کا سر ہون منت تھا اور خصوصیت
 سے ”بد منیر“ کا زیر بار احسان۔ اور یہ بھی کہہ چکے ہیں کہ اردو کا

ڈراما نگار نوعیت کے لحاظ سے ایک خاص شخصیت کا مالک ہے عشقیہ مثنویوں کے سارے ہیرو مجنون اور فرہاد کے قسم کے کردار ہیں۔ عشق و محبت کی داستان پر انتہا درجہ کی رنگ آمیزی کی گئی اور ہیرو کو محض ایک جانناڑ عاشق بنا کر پیش کیا گیا۔ ہمارے خیال میں مثنوی کے ہیرو اور قدیم اردو ڈراموں کے ہیرو میں سرسوفرق نہیں۔ اس حد تک کہ دونوں حدود درجہ عاشق مزاج ہیں اور اس لحاظ سے کہ عاشق کے سوا ان کی کوئی اور شخصیت نہیں۔

چوتھی خصوصیت یعنی ایک ہی قسم کے قصہ پر قریب قریب ہر ڈراما نگار کا طبع آزمائی کرنا متذکرہ بالا تیسری خصوصیت کی مرہون منت ہے جب سارے ڈراما نگاروں کے پیش نظر ایک ہی موضوع ہے۔ قصہ کی ترتیب کا جب ایک ہی طریقہ ہے۔ ماحول کو رنگنے کے لیے جب ایک ہی رنگ ہے اور کرداروں کو منظر کشیل پر لائی کی ایک ہی راہ ہے تو ایک ہی لکیر نہ مٹی جاسے تو پھر کیا ہو؟ جب عشق کے سوا دوسرا موضوع محبت کی دنیا کے سوا دوسری فضا اور رنگین فزاجی کے سوا دوسرا رنگ ڈراما نگار کو میسر نہ ہو تو قصہ میں توار۔ فضا میں یکسانیت اور کرداروں میں مشابہت نہ ہو تو کیونکر؟ جس طرح غزل گوئی میں معاین مقرر ہونی کی وجہ سے چبائے ہوئے لقموں کا چبانا۔ پرانی لکیر مٹینا اور تباہے ہوئے رستہ پر

چلتا رفتہ رفتہ اس کو قعرِ مذلت میں ڈھکیلنے کا باعث ہوا۔ بالکل اسی طرح
 قدیم اردو ڈراما بشمار جکڑ بندوں اور لائقہ ادا بھماؤں میں چھپس کر
 حقیقت سے دُور مشاہدے سے پرے اور تجسس سے بیگانہ رہا۔ علاوہ
 اس کے عشق کی مجہول جھلیوں میں گرفتار ہو کر طائرِ ڈراما اندر ہی اندر پھٹ
 پھڑا کر دم توڑنے لگا۔ نہ اس کو عشق کی چار دیواری سے چھٹکارا نصیب
 ہوا اور نہ اس نے باہر کی کعلی فضا میں سانس لی۔ اسی باعث سے
 عشق کی دنیا سے قدم باہر رکھ کر سماج اور معاشرت کے کھلے وسیع اور اچھوتے
 میدان میں سپانے نہ بھر سکا۔ اور اسی کے فقدان نے ڈراما کو بیجان سا
 کر رکھا تھا۔ مختصر یہ کہ موضوع کا دائرہ تنگ ہونے کی وجہ سے ڈراما نگاروں
 کو یا تو آپس میں دست و گریباں ہونا پڑا یا ایک دوسرے کے خوشی چین۔
 اس کے علاوہ بُری خرابی یہ ہوئی کہ سیاسی سماجی اور معاشرتی ڈراموں
 سے اردو ادب بیگانہ رہا۔

پانچویں اہم خصوصیت اردو ڈراموں کے گانے ہیں۔ ہر منظر
 کے شروع میں ”سہیلیوں کا آنا اور گانا“ ضرور ہوتا ہے اور اگر یہ نہ
 ہو تو ڈراما ناقص سمجھا جاتا ہے۔ ڈراموں میں عموماً تین قسم کے گانے
 رکھے جاتے تھے۔ ایک تو تحت اللفظ کی طرز پر ادا کئے جاتے تھے۔
 دوسرے غزل کی طرز پر اور تیسرے راگنیوں کی گیتوں میں۔ بعض دفعہ

تو راگنیاں مخصوص ہندوستانی گیتوں میں ہوتی تھیں اور بعض دفعہ ہندوستانی گیتوں کو مغربی دھنوں میں ملا کر نہ ملنے والے مشرق و مغرب کو سمودیا جاتا تھا۔ راگنیاں عموماً منظر کے شروع میں سہلیاں گاتی تھیں تحت اللفظ اکثر باوقار اور صاحب وجاہت کردار۔ لیکن غزلوں کیلئے کوئی شخصیت مخصوص نہیں۔ راگنیاں کبھی مخصوص ہندی اور کبھی فارسی ترکیبیں ملی ہوئی زبان میں ہوتی تھیں۔ تحت اللفظ میں چونکہ زیادہ تر شان و شوکت اور طعرات کا اظہار مقصود ہوتا تھا اس لئے ہندی الفاظ کم استعمال کئے جاتے تھے اور زیادہ تر شاندار فارسی ترکیبوں پر بھروسہ کیا جاتا تھا غزل کے متعلق کچھ نہ پوچھے۔ حقیقت یہ ہے کہ بگڑا شاعر ڈراما نگار ہوتا تھا۔ ایسا ہے امانت اور شوق قدوائی کے شاید ہی کوئی اور ڈراما نگار ایسا ہے جسے شاعری میں اتنا ادبی کا درجہ حاصل ہو۔ یوں کہنے کو تو سارے ڈراما نگار شاعر ٹھہرے۔ کوئی پاؤ کوئی آدھا۔ کوئی پون۔ مگر پورا کوئی نہیں۔ ان میں سے اکثر ہمہ لطیفہ خوب چسپان ہوتا ہے کہ ایک دفعہ ایک خان صاحب کی سواری سڑک پر گزر رہی تھی۔ سامنے دیکھا کہ ایک جاٹ چلا آتا ہے۔ خان صاحب ایسے ویسے نہ تھے۔ طبیعت دار آدمی تھے ذرا زور دیکر طبیعت کو موزوں کیا اور جاٹ کو مخاطب کیا۔ جاٹ سے جاٹ تیرے سر پر کھاٹ۔ جاٹ بھی جاٹ

ہی ٹہرا۔ وہ بہلاکب چوکنے والا تھا۔ ترسے جواب دیا: "خان رسے خان
 تیرے سر پر کولہو خان صاحب کے ابروؤں پر بل پڑ گئے۔ تیور بدل کے ہوتا
 چھاتے ہوئے بولے: "داہ رسے اتھن تک تو ملا ہی نہیں" جاٹ بولا۔
 "ٹھگ لے نہ لے بوجھوں تو مرد گئے۔" الغرض قدیم ڈراموں میں اکثر وہ
 بیشتر غزلیں اسی قسم کی تک بندی کا مجموعہ ہیں۔ ان کا مقصد معنی آفرینی
 اور خیال آرائی نہیں بلکہ گانے کی شیدائیاں کے دلوں میں تھوڑی سی
 جگہ پیدا کر لینا ہوتا تھا۔ ایک اور قسم کے گانے بھی ہیں جنہیں قدیم ڈراما
 نگار مزاحیہ گانوں کے نام سے منسوب کرتے ہیں عموماً جب دو مزاحیہ
 کردار آپس میں دست و گریباں ہوتے ہیں تو وہ گاکا کر اپنے قصہ کا
 پارہ پڑھاتے ہیں اور دو جڈو ترکی بہ ترکی سوال و جواب کا تاننا بندھ
 جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو گلشن پاکدہ منی معروف بہ چند راوی لاٹانی مولفہ
 مرزا نظیر بیگم میں "نگلی شمشیر" اور "عیاش خاں" کی لڑائی ہوتا ہے۔

عیاش خاں

چل چل دھند مر نیوالی بوڑھے غمزدے کر نیوالی مردوں سے نہیں
 ڈر نیوالی۔

نگلی شمشیر چپ، چپ، چپ
 ننگلی شمشیر کہتا بن کے آئی والا اور دو جوتے کہا نیوالا جھوٹی شمشیری

عیاش خاں

دہمت۔ دہمت۔ دہمت۔

عیاش خاں۔

ارے شیطان کی نانی کر دے تجھے خدا فانی

ننگی شمشیر
پہ چرگہ ہے اور ہے زانی تجھے ہے موت بھائی

عیاش خاں — ماروں لات۔ ننگی شمشیر۔ چپ ہدات

عیاش خاں — پھر کی بات۔ ننگی شمشیر۔ ہٹ ہدات۔ وغیرہ

وغیرہ۔

بعض جگہ نہ غصہ کا اظہار مقصود ہوتا ہے اور نہ مزاج بلکہ حسن کی تعریف۔ فضا کی دلکشی یا موسم کا ذکر مطلع نظر ہوتا ہے اور مکالمہ نثر کی بجائے نظم میں ہوتا ہے۔ اس طرح سے کہ ہر شخص ایک ایک صبح موزوں کرتا ہے۔ ملاحظہ ہو دورنگی دنیا عرف کسوٹی مصنفہ منشی نارائین پرشاد بیاب سنگ۔

انور۔ عجب ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا چل رہی ہے۔

گوہر۔ یہ بچے نسیم سحر جہل رہی ہے۔

منوہر شفق سے ہوئی کسی خوش رنگ بدلی۔
گوہر۔ کسی ماہوش نے ہے پوشاک بدلی۔ وغیرہ۔
یہ تو تھے گانوں کے اقسام۔ اب ذرا اذن کے موقع اور محل
پر بھی تو غور کیجئے۔ دربار خاص میں ابھی گانا ہو رہا ہے۔ خلوت میں
بھی۔ خوشی کے موقع پر بھی اور غم کے وقت بھی غصہ کا اظہار بھی
گاکر کیا جائے گا اور خوشنودی کا اظہار بھی ڈانٹتے وقت بھی اور
انعام دیتے وقت بھی۔ پیدا ہوتے وقت بھی اور مرتے دم بھی۔
گھر پر ہو چاہے راستہ پر مختصر یہ کہ کوئی جگہ کوئی وقت اور کوئی
مقام ایسا نہیں جہاں ڈراما نگار ایک آدھ گانا ٹھونس دیتا ہو۔
ایک تو یہ کہ گانوں میں معنی آفرینی اور خیال آرائی کا لحاظ نہیں
رکھا جاتا۔ دوسرے یہ کہ مشرقی اور مغربی دھنوں کو ربط دیکر
ایک بے تکا معجون مرکب بنا دیا۔ تیسرے یہ کہ فن سبقتی کا خیال
نہیں رکھا جاتا ان پر طرہ یہ کہ گانا جس کے منہ میں چاہا ٹھونس دیا۔
نہ مرتبہ کا خیال نہ فطرت کا لحاظ۔ بادشاہ سلامت بھی گار ہے ہیں
اور لو کر چاکر بھی۔ نہ پاس وضع نہ خیال ادب۔ غرض ان لغویات کے
میل جول نے قدیم اردو ڈراموں کے گانوں کو فنون لطیفہ سے یک
قلم خارج کر دیا۔

چھٹی خصوصیت ڈراموں کی مقفی اور مسجع عبارت ہے۔ نظم سے جو حصہ ڈراما میں بچ رہتا وہ مقفی اور مسجع عبارت کی نظر ہو جاتا تھا۔ اردو کا کوئی قدیم ڈراما ایسا نہیں جو اس قسم کے تکلفات اور نقصانات سے خالی ہو مقفی اور مسجع عبارت میں ایک عیب تو یہ ہے کہ خواہ مخواہ طول ہو جاتا ہے۔ دوسری سی بات کو چکر دے کر بیان کرنا پڑتا ہے۔ دوسرے یہ کہ تکرار بری معلوم ہوتی ہے۔ ایک بات جو ابھی کہہ چکے ہیں محض قافیہ کی رعایت سے دوبارہ بلکہ سہ بارہ کہنی پڑتی ہے۔ اس سے پڑھنے والے یا سننے والے کو لازمی طور پر گھن آنے لگتی ہے اور ڈراما کا اصلی مقصد یعنی ڈرامائی اثر خائب ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اشارہ یا کنایہ میں جتنا لطف آتا ہے تکرار میں نہیں تیسرے یہ کہ مکالمہ جو کہ ڈراما کی جان ہے بے مزہ ہو جاتا ہے۔ تکلف اور نقص قافیہ پیمائی کی وجہ سے خواہ مخواہ داخل ہو جاتے ہیں اور روانی اور سادگی جو کہ کلام کی خوبیاں ہیں خاک میں مل جاتی ہیں۔ چوتھے یہ کہ قافیہ کا خیال رکھنے میں اکثر زبان روزمرہ اور محاورہ کی غلطیاں ہو جاتی ہیں۔ اور جس طرح غزل گو پہلے قافیہ اور ردیف سوچ کر اسی لحاظ سے مضمون باندھتے ہیں۔ ضرورت شعری کی بیشمار غلطیاں کرتا ہے اسی طرح ڈراما نگار قافیہ پیمائی کی دھن میں خیال اور لطف زبان کا خون کر دیتا ہے۔ ان عیوب کا اندازہ

مندرجہ ذیل مقفیٰ اور مسیح مکالمہ سے بخوبی ہوسکیگا۔ ملاحظہ ہو۔ ”دھوپ
چھاؤں ص ۱۱۔

آتش خاں۔ کیسی مغرور ہے نشہ میں چور ہے۔ ظاہر کیا نور ہے۔ بان
میں نار ہے جس کا مذکور ہے وہ ایک شہور ہے۔ نور سے معمور ہے تاجر مسرور ہے۔
سہیلی اول۔ تاجر امیر ہو۔ اہل جاگیر چاہے فقیر جو ان کی پینزار سے۔
سہیلی دوسری۔ کیسی یاد منظور ہو گل پہ زنبور ہو بہتر ہے دور ہو کوتا
گلزار سے۔

سہیلی تیسری۔ وہ رشک حور ہے ماہ پر نور ہے جنت کی حور ہے ملنا
دشوار ہے۔

سہیلی چوتھی۔ وہ بے شعور ہے ادنیٰ مزدور ہے ٹھکل لنگور ہے آنا بیکا
ہے۔ وغیرہ۔

مختصر یہ کہ مقفیٰ اور مسیح عبارت ہو کہ قدیم اردو ڈراما کا جزو لا ینفک
ہے سوائے بیشمار خرابیوں کے کوئی خوبی نہیں رکھتی۔ ہمارے خیال میں یہ
طرز جو رائج ہوئی اور ایسی رائج ہوئی کہ جزو آہم بن گئی۔ اس کے تین سبب
ہے۔ اول تو یہ کہ چونکہ ڈراما کی بنیادیں نظم پر کھڑی کی گئی تھیں۔
اور وہ بھی شعرا کے ہاتھوں۔ اس لئے جہاں نظم کی ضرورت محسوس نہیں
ہوتی وہاں کم از کم نظم نہ انثر ضروری خیال کی گئی۔ دوم یہ کہ قافیہ پیمائی عام کو

بہت زیادہ پسند ہوتی ہے اور اردو ڈراما عہد قدیم میں عوام کے ہاتھوں میں رہا۔ اور عوام ہی کی تواضع کیلئے لکھا گیا۔ پس ظاہر ہے کہ ان کو خوش کرنا ڈراما نگار کا مقصد اولین تھا۔ سوم یہ کہ مقفیٰ اور مسیح عبارت کے یاد کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔ اس لئے ایکٹروں کا خیال نہ کھریو زیادہ نا جاہل ہوتے تھے اس قسم کی عبارت آرائی کیلئے کہ وہ آسانی سے رٹ سکے۔ ساتویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کے مزاحیہ طرز میں مضمر ہے یہ تو ہر وہ شخص جس نے کہ اردو ادب کا سرسری بھی مطالعہ کیا ہے جانتا ہے کہ اس میں مزاح کا فقدان ہے اور کیوں نہ ہوتا جب کہ اردو کی ادبی کائنات کل چند ہزار غزلیات، کچھ قصیدے، کچھ مثنویاں، اور فسانہ عجائب، چہار درویش یا دوسرے فورٹ ولیم کالج کے تراجم تھی۔ ان کے علاوہ وہ صنف جس میں مزاح کا تھوڑا بہت عنصر تھا، جو اور ریختی تھی گو ریختی ابتدا میں ایسی ہی سنجیدہ تھی جیسی کہ کوئی اور صنف لیکن جان صاحب اور انشاء کے ہاتھوں اس کے رخ پر کسی قدر مزاح کا غارہ مل دیا گیا تھا۔ البتہ شروع ہی سے طعن و طنز کا آلہ رہی مگر یہ ضرور ہے کہ بعض مذاق سلیم سے بے بہرہ شعرا نے اس کو اس گندے سمندر میں جس میں کہ فحش اور ابتذال کی موجیں لہرا رہی تھیں ڈبو دیا۔ اور رفتہ رفتہ اسی کی دیکھا دیکھی ہزل کی بھی ابتدا ہوئی جس کی عنونت کی وجہ سے فحش مزاح

اصحاب کا دماغ چکر اگیا۔ ہمارے خیال میں انھیں اصناف نے مزاج کے معنی بدل دیے۔ اور وہ اصحاب بن کا مذاق ڈالو ڈول تھا اسی کو مزاج سمجھنے لگے۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ اردو کے قدیم ڈراما نگار زیادہ تر بگڑے شاعر تھے۔ اور یقیناً ان لوگوں نے مزاج کو ہزل سجو اور ریختی کا مرادف سمجھا۔ حالانکہ غالب کے بہترین مزاحیہ خطوط۔ لطیفے اور اشعار موجود تھے۔ لیکن غالب اس وقت تک مزاج نویں تسلیم نہ کیا گیا تھا کیونکہ عوام تو ظرافت اسی کو سمجھنے کے عادی ہو چکے تھے جس میں بازاری فحش اور بے تکا مذاق ہو۔ اس میں ان غریب ڈراما نگاروں کا کیا تصور جنہوں نے اپنی فضلہ سے متاثر ہو کر لکھا۔ البتہ اردو ادب کی بدقسمتی تھی کہ ایک عرصہ تک اس کا دامن صحیح معنوں میں مزاج سے بیگانہ رہا۔ ایک تو یہی سبب تھا کہ قدیم ڈراما نگار اپنے ماحول میں جذب ہو چکے تھے اور انھیں مزاج اور ابتذال میں فرق سوچنا ہی نہ دیتا تھا۔ دوسرے اگر سوچنا ہی بھی دیتا ہو گا تو عوام جن کے لئے ڈراما کہیلا جاتا تھا ان کی ضیافت طبع کی خاطر بازاری مذاق اور ابتذال پیش کیا جاتا ہو گا کیونکہ یہ ظاہر ہے کہ تماشاخی جن میں زیادہ تر جہلا ہوتے تھے اور وہ جو کم خرچ بالائیں یعنی گیلری پر بیٹھ کر تماشا دیکھا کرتے تھے اور اپنی خوشنودی کا اظہار جاری جاتا یوں اور سیٹیوں سے کیا کرتے تھے۔ ان کے آگے شائستہ مزاج

اور شگفتہ طرافت پیش کرنا بھینس کے آگے بین بجانے سے کم نہ تھا۔
مزاج کی مثالیں ملاحظہ ہوں : شام جوانی "مصنفہ منشی محمد ابراہیم
محشر انبالوی۔

حیلہ ساز :- تنے اڑیگا کوئی دم میں بلبلی کو بلبلا۔ مینڈکی کو خوب
مینڈک چاہنے والا ملا۔ ص ۱۲

توبہ تلا : افسوس۔ ذلت ندامت باپ کے سامنے لڑکیوں کی
یہ غیرت اٹھ گئی۔ یار و دنیا سے اٹھ گئی کیا؟ لڑکیوں سے حیا۔
نعوذ باللہ۔ ڈاکٹروں کے ہاتھ سے شفا۔

توبہ تلا : شریفوں سے تقدیر۔

نعوذ : دواؤں سے تاثیر۔

توبہ : محبت کن میں ہے؟

نعوذ : مرغا مرغی میں - وغیرہ۔

"کرشمہ شباب" المعروف بہ مارا ستین مصنفہ ام۔ ایچ۔ حیران

نولسٹ شکوہ آبادی ص ۱ :-

دہ جی دہ جی مرغی والے کالے کالے۔ انڈے بچے بیچو جاگے

مانگو پیسے منہ پھیلا کے :-

"کالی ناگن" عرف زن مرید مصنفہ و مترجمہ منشی انور الدین غلص

نہ آئیگا۔ اس کے بظاہر دو سبب ہیں ایک تو یہ کہ یونانی اصول ڈراما کی طرح قدیم اردو ڈراما نگاروں کے ذہن میں بھی یہ بات جم گئی تھی کہ مزاج گھٹیا اور کمتر درجہ کی چیز ہے۔ اور اسی سبب سے اعلیٰ درجہ کے کرداروں کی زبانوں پر یہ نہ آنے پائے دوسرے بلکہ مزاجیہ طرز کا قدر بلند اور سنجیدہ نہ تھی کہ اونچے طبقہ کے کرداروں کی زبانوں پر آئے۔ ہاں اسی سلسلہ میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ قدیم اردو ڈراموں میں بعض جگہ آپ کو مزاجیہ اور سنجیدہ سین پہلو پہلو ملیں گے اور بعض جگہ نہیں۔ بعض علمبرداروں نے اس کی مخالفت کی اور بعضوں نے اس کو سراہا۔ غرض یہ کہ بعض یونانی اصول کے پیرو رہے اور بعض شکسپیر کے نقش قدم پر گامزن۔ البتہ کوئی ایسا ڈراما۔ آپ کو نہ ملیگا جو سرے ہی سے مزاجیہ ہو اور جس کی بنیادیں ساری کی ساری ظرافت پر کھڑی ہوں۔ عموماً ہیرو اور ہیروئن سنجیدہ کردار ہوا کرتے تھے اور ان سے وابستہ قصہ مزاج کے عنصر سے خالی۔ ظرافت پیدا کرنے کے لئے ایک ذیلی قصہ داخل کر کے حاضرین کی ضیافت طبع کا سامان کیا جاتا تھا۔

آٹھویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کا نامحاذہ انداز ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس طرز میں بھی چارے قدیم ڈراما نگار یونانی

اصول کے پابند تھے اور ڈاکٹر جاقسن کی طرح ہر ڈراما میں کوئی نہ کوئی غایت
 کوئی نہ کوئی نصیحت اور کوئی نہ کوئی اخلاقی درس دیکھنا چاہتے تھے۔
 Villain اور ہیرو کے تصادم سے بسا اوقات
 یہ پہلو اجاگر کیا جاتا تھا۔ یا کبھی کسی شرابی یا بدکار کی بری حادثوں کا
 اظہار کر کے حاضرین کے دلوں پر اس کی برائیوں کا نقش جمانا مقصود
 ہوتا تھا ساتھ ہی ساتھ اس کا خیال بھی ضروری تھا کہ کسی بدکار کا انجام
 اچانہ ہونے پاشے۔ سب گنہگار کیفر کردار کو پہنچیں۔ اور اپنے کئے کی
 سزا بھگتیں۔ کبھی بدکار سرخرو نہ ہونے پائیں۔ اور نہ کبھی حاضرین کے
 دلوں میں ان کی جگہ پیدا ہو۔ اردو کے ہر قدیم ڈراما میں۔ یہی چیزیں
 نمایاں ملین گی۔ حالانکہ اگر اسی اصول کی پیروی ملن جیسے با کمال شاعر
 لے کی ہوتی تو اس کی مشہور ترین نظم ”گمشدہ جنت“ ر
 Paradise Lost میں شیطان کا کردار اس قدر
 نمایاں اور اس قدر دلچسپ آرٹ کا نمونہ نہ ہوتا۔ باوجود مذہبی عقیدت
 اور شیطان سے دلی متنفر رکھنے کے اس کی نکتہ شناس آنکھوں نے مٹا دیا
 کہ سوائے شیطان کے کوئی اور کردار اس کے قصہ میں ایسا نہیں جو قصہ کا
 ہیرو بننے کے لئے ہر طرح موزوں ہو۔ اس لئے مذہبی جذبہ پر ہمت کی
 بھینٹ چڑھانے پر وہ کبھی تیار نہ ہوا۔ اس جملہ معترضہ کے بعد ایک اہم

بات یہ کہنی ہے کہ ڈراما یا آرٹ کے کسی شعبہ کو محض اخلاق سکھانے کا آلہ یا نصیحت کے اوزار ڈھالنے کی شین نہ بنانی چاہئے۔ یہ اور بات ہے کہ ضمناً اس قسم کی چیزیں آجائیں تو آجائیں لیکن شروع سے آخر تک اسی کا خیال رکھنا اور دوسری فنی اور ادبی خوبیوں کا محض ان کی خاطر خون کرنا کسی طرح جائز نہیں۔ علاوہ اس کے حاضرین کو بیوقوف۔ کم سمجھ اور جاہل سمجھ کر اخلاقی لکچر شروع سے آخر تک گھول کر پلانے کی کوشش کا نام کسی زبان میں ڈراما نہیں ہو سکتا۔ اس سے انکار نہیں کہ اصلاح معاشرت یا اسی قسم کی دوسری چیزیں ڈراما کے ذریعہ بہت جلد اثر کرتی ہیں اس لئے انھیں ڈراما کے دائرہ میں داخل کر لیا گیا ہے۔ لیکن یہ یاد رہے کہ صرف اشارہ اور کنایہ کی حد تک۔

نویں خصوصیت سیرت نگاری سے متعلق ہے۔ قدیم ڈراموں کے کرداروں کو آسانی سے دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جو مرثیہ عام میں ہیر کے ممتاز لقب سے مشہور ہے اور دوسرا وہ جسے Villain کہتے ہیں۔ قدیم ڈراما نگار دنیا کی ساری خوبیوں کو ہیر کے کیرکٹر میں کوٹ کوٹ کے بھر دین گے۔ اور Villain کے سرسقم قسم کی برائیاں تھوپینگے۔ نہ آپ کبھی ہیر نہیں کوئی عیب پائیں گے اور نہ Villain

میں کوئی حسن۔ یا تو کیر کٹر بہت ہی عمدہ سیرت کا مالک ہوتا ہے یا بہت ہی خراب۔ اس کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ کسی کو ضرورت سے زیادہ اچھا بننا سے کیا مقصد ہے اور ضرورت سے زیادہ برابنائیکی کیا وجہ ہے؟ ڈراما دیکھنے یا پڑھنے والوں کی یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ کیر کٹروں کے حاصل ہونے اور ان کے خارج کرنے کا کیا خاص مقصد ہے؟ ان سے ڈراما نگار کیا کام لینا چاہتا ہے؟ اس کے علاوہ جتنے اچھے کیر کٹر ہیں سب ایک دوسرے سے ایسی مشابہت رکھتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے کٹڑا کیا جائے تو ان کی اپنی کوئی شخصیت باقی نہیں رہتی۔ اسی طرح بے کیر کٹروں میں کوئی خصوصیت قابل امتیاز دکھائی نہیں دیتی۔ یہ نقص ڈراما نگار کے نفسیات سے ناواقف ہونیکلی کھلی ہوئی دلیل ہے۔ روز کا مشاہدہ بتاتا ہے کہ دنیا کے سارے انسان۔ خیالات۔ حرکات و سکنات میں بالکل ایک سے نہیں ہوتے۔ کسی میں کوئی خاص بات ہوتی ہے۔ تو کسی میں کوئی خصوصیت نمایاں۔ فرض انسانی سیرتوں میں ایک عجیب دلچسپ تنوع ہے جس کا مطالعہ ڈراما نگار کیلئے بہت ضروری ہے۔

دسویں خصوصیت قدیم اردو ڈراموں کی زبان ہے متغیٰ اور مستحجہ عبارت کے سلسلہ میں ہم یہ لکھ چکے ہیں کہ اس طرز کی وجہ سے تصنع تکلف اور آرد و مکالمہ میں داخل ہو گئے اور سادگی اور روانی جو کہ زبان کے

جو ہر اہل مکتود ہو گئے اس کے علاوہ چونکہ بگڑا شاعر ڈراما نگار ہوتا تھا اس لئے زبان کے نکات سے کما حقہ واقف نہ ہونے کی وجہ سے محاورہ - روزمرہ اور صرغ و نحو کی بیشمار غلطیاں نظر آتی ہیں بمبئی - گجرات - یاد دوسرے مقامات میں جو کہ اردو کے مرکز نہیں ہیں ڈراما کا بازار گرم رہا - اسی لئے نہ ڈراما نگار نے جو اکثر اہم مقامات کا باشندہ اور وہ بھی اکثر کچھ زیادہ پڑھا لکھا نہیں ہوتا تھا زبان کی خوبیوں کا خیال رکھا اور نہ پبلک نے زیادہ تر ڈراما نگار ایکڑ تھے جنہوں نے ابتداء ایلنگ سے کسی بعد کو ناحق یہ سمجھ کر کہ وہ فن ڈراما میں استاد ہو چکے ہیں ڈراما نگاری شروع کی اور یہ ظاہر ہے کہ ایکڑ عموماً علوم و فنون سے بے بہرہ ہوتے تھے۔ یوں ہی تھوڑی بہت تک بندی کی مشق کے بعد اگر بعض خود بین اصحاب اپنے آپ کو ڈراما نگاری کے اہم فرائض انجام دینے کے مستحق سمجھیں تو اس میں کسی کا کیا تصور؟ اس قسم کے ڈراموں کی زبان کے متعلق مرزا محمد ہادی صاحب رسوا لکھنوی نے اپنے ڈراما "مرقع لیلیٰ" مجنون ہیں خوب لکھا ہے۔ انہوں نے کوئی ڈراما دیکھا تھا۔ اس کی زبان کے متعلق لکھتے ہیں "حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں۔ سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی معلوم نہیں ہوتی ایک شفیق سے معلوم ہوا کہ یہ نظم و نثر دہلی لکھنؤ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔"

بھئی کے مچھلی بازار کی بول چال ہے۔ میں نے دل میں کہا شکر خدا کا کہ
اس مہلات کو ہماری زبان سے کوئی تعلق نہیں۔“

طرز قدیم کے علم بردار

رونق بنارس | بمبئی میں سب سے پہلے جب ”اویجنبل تحیث ریکل کمپنی“ قائم ہوئی تو اس کے مالک سیٹھ سپن جی فرام جی کو ڈراما نگار کی فکر ہوئی۔ ظاہر ہے کہ اس ابتدائی دور میں ڈراما نگار کا فراہم کرنا کتنا دشوار تھا۔ اس وقت تک سوائے ”اندر سبھا“ یا دوسرے ”رہس“ اور جلسہ ”وغیرہ کے مستقل روڈرے تصنیف یا تالیف نہیں کئے گئے تھے۔ اور اگر کوئی تماشے ہاتھوں میں تھے بھی تو انہیں ڈرامے نہیں کہا جاسکتا تھا اور نہ ان کی تعداد اتنی زیادہ تھی کہ وہ ایک مستقل تحیث ریکل کمپنی کا سرمایہ ہو سکتے ہوں۔ ایسے موقع پر ایک مستقل تحیث ریکل کمپنی قائم کرنا اور مسلسل پبلک کے مذاق کے موافق نئے نئے ڈرامے پیش کرنا ذمہ لینا بھروسہ دشوار تھا۔ گو کہ فرام جی خود شاعر تھے اور وہ تھوڑی سی کوشش کے بعد ڈرامے

لکھ سکتے تھے لیکن انہوں نے رونق بنارس کو ڈراما نگاری کی خدمت کیلئے منتخب کیا۔ ممکن ہے کہ شروع شروع میں فرام جی نے خود بھی بعض ڈرامے لکھے ہوں لیکن ان کا پتہ نہیں چلتا یا انہوں نے ابتدائی زمانہ میں بعض دوسرے ڈرامے ایڈجکٹس ہوں مگر اس کمپنی کے مشہور ڈراما نگار رونق بنارس تھے۔ ان کے ڈرامے زیادہ تر ایڈجکٹس گئے لیکن اب یہ دستیاب نہیں ہوتے غالباً وجہ یہ ہوگی کہ اس زمانہ میں ڈرامے صرف اداکاروں کے سینوں میں محفوظ رہتے تھے اور انہیں مصنف کتابی صورت میں پیش نہیں کرتا تھا اور نہ کمپنی ہی کو شائع کرانیکلی توفیق ہوتی تھی۔

البتہ رونق کا ایک ڈرامہ انصاف محمود شاہ جو گجراتی زبان میں ہے سلسلہ میں بمبئی سے شائع ہوا۔ بمبئی کے قیام کی وجہ سے غالباً انہیں گجراتی زبان میں کافی دخل ہو گیا تھا۔ مگر یہ معلوم نہیں ہوتا کہ یہ ڈراما آیا کسی گجراتی تھیٹر بیکل کمپنی کی فرمائش پر لکھا گیا یا یوں ہی۔

ظریف | رونق کے بعد ”اور یجنل تھیٹر بیکل کمپنی“ نے حسینی میاں ظریف

کو ڈراما نگار مقرر کیا ظریف کی طبیعت میں بلا کی روانی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ جب ڈراما نگاری کی خدمت ان کے تفویض ہوئی تو انہوں نے دنیا ہی بہادشے ان کے ڈراموں میں زیادہ مشہور حسب ذیل ہیں۔

نیتجہ محنت۔ خدا دوست۔ چاند بی بی۔ تھنہ دلکش۔ لعل۔

تحفہ دلپذیر - شیریں فرہاد - علی بابا - نقش سلیمانی - اکسیر اعلم - لیلا مجنون -
عشرت سبھا - فرخ سبھا - گل بکادلی - چتر بکادلی - حسن افروز - چہل تہاؤ -
گل یاصنوبر - نیرنگ عشق - ستم ہامان - فریب فتنہ - ہواٹی مجلس - حاتم
طائی - بدرمیز - ناصر دہالیوں - ماتم ظفر - بزم سلیمان - افتد دین - لال
گوہر - خداداد - نیرنگ عشق وغیرہ -

حافظ محمد عبداللہ حافظ محمد عبداللہ صاحب زمیندار بلپورہ لائیٹ آف
انڈیا تھیریکل کمپنی کے مشہور اداکار تھے۔ اداکاری کے علاوہ ڈراما نگاری
کی خدمت بھی انہیں کے ذمہ تھی جسب ذیل ڈرامے ان کے نام سے
مشہور ہیں :-

جشن پرتان - فرخ سبھا حافظ - ستم ہامان - انجام ستم - فتنہ
خانم - پولیس ناٹک - عاشق جانناز - زہرہ و بہرام - انصاف محمود - ہیر
راجھا - نوربھاں - ذخیرہ عشرت - فسانہ تمکین - عشق ہیر گیزر
و تہاؤ - سخاوت حاتم طائی - سوانح قیس مفتون معروف بہ عشق لیلا
مجنون وغیرہ -

میرزا انیس بیگ میرزا انیس بیگ حافظ محمد عبداللہ کے شاگرد تھے۔ شرح
شرح میں لائیٹ آف انڈیا تھیریکل کمپنی کے اداکار تھے پھر ڈراما
نگاری کا شوق ہوا۔ اسی سلسلہ میں دی ستیلا اشار آف انڈیا تھیریکل

کمپنی آف آگرہ علی گڑھ میں منتظم مقرر ہوئے۔ یہاں انہوں نے طلسماتی سحر
سوف بہ سحر سامی بمبئی پیش کیا۔ پورانا سلسلہ میں آگرہ میں الہی مطبع میں
چھپا۔ دیباچہ میں لکھتے ہیں:-

”نظیر بیگ متخلص بہ نظیر بن مرزا اثرن بیگ مرحوم۔ قوم منغل۔
مستوطن آگرہ۔ مخدنگ ڈاکٹر دی بینظیر اشارات انڈیا تحریک
کمپنی آف آگرہ علی گڑھ ہر ایک شائقین کی خدمت میں ایلتاس
کرتا ہے کہ میں نے یہ ناول ایک بہت پرانی مثل طلسماتی سحر
سامی سے لیا ہے اور اسی میں موقع موقع پر چند سین پر مذاق
زیادہ ڈال کر لگانے اور ڈرامے متغی عبارت کے بہت کوشش
اور جانفشانی کے ساتھ بنا بنا کے شامل کئے ہیں۔“

کچھ دنوں بعد یہ کمپنی چھوڑ کر دی پارسى جو بلی تحریک کمپنی آف بمبئی
میں منتظم ہو گئے مجلس پاک دامنی معروف بہ چند راوی لاٹانی کے سر
ورق پر لکھا ہے۔ مولفہ مرزا نظیر بیگ نظیر ڈاکٹر دی پارسى
جو بلی تحریک کمپنی آف بمبئی و شاگرد خاص حافظ محمد عبد اللہ بانی دی
انڈین امپریل تحریک کمپنی آف فتحپور۔ حسب فرمائش بی شیرین جان
حاجہ ایمرٹس دی پارسى جو بلی تحریک کمپنی و جناب محمد وزیر خان صاحب
مینجر دی مون آف انڈیا تحریک کمپنی۔ اس سے ظاہر ہے کہ

یہ ڈراما اپنی کمپنی کی ایک ایکٹرس اور دوسری کمپنی کے ایک مینجر کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ اس لئے اس دور کے ڈراما نگاروں اور تھیٹر کیل کمپنیوں کی حالت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ دوسری بات قابل لحاظ یہ ہے کہ یہ ڈراما جیسا کہ سر ورق سے ظاہر ہے ”سلاٹس“ میں بست ویک بار دو ہزار کی تعداد میں چھاپا گیا تھا۔ دو ہزار کی تعداد قابل تعجب نہ تھی لیکن ”بست ویک بار“ کا فقرہ ضرور تعجب خیز ہے اگر یہ صحیح ہے تو اس زمانہ کے عوام کا ذوق و شوق قابل رشک نظر آتا ہے کیونکہ اس متمدن دور میں جبکہ تعلیم کا چرچا عام ہو رہا ہے کسی اردو کتاب کو ”بست ویک بار“ شائع ہونے کا موقع نہیں ملا۔ عام طور پر پہلا ڈیشن اگر دو ہزار کی تعداد میں چھاپا جائے تو مصنف کے وبال جان ہو جاتا ہے۔ چہ جائیکہ بست ویکبار“ شائع کرانے کی ضرورت محسوس ہونا۔ دیکھا کہ میں مصنف یا موف کیونکہ اس ڈراما پر ”مولفہ“ ہی لکھا ہے، لکھتے ہیں :-

”ڈاکٹر دی راجپوتانہ مالوہ تھیٹر کیل کمپنی اس ناٹک کو پہلے ماہ ۱۹۹۷ء میں طبع کر چکا ہے مگر پھر اب ترمیم کر کے دو ایک سین سینڈی مثلاً ایک سین مرخی چھ کا اور مالن کا اضافہ کر کے طبع کرایا ہے۔ اگرچہ یہ ناٹک بظاہر کبیل تماشہ کی کتاب ہے لیکن حقیقتاً پند نامہ

لاجواب ہے۔

اس دیا چھٹے ڈراما نگار کا مقصد اور طرح نظر ظاہر ہوتا ہے۔
مرزا صاحب کے ڈراموں کی فہرست میں حسب ذیل ڈرامے شامل

ہیں:-

تل دمن - رام لہلا - ماہی گیر - فسانہ مجائب - سروش سخن - ابو الحسن -
نیرنگ عشق و حیرت - ایگز معروف بہ عشق شہزادہ بے نظیر و ملکہ ہر انگیز - تلک
گلستان بے بہا - ستم عشق و الفت معروف بہ نتیجہ محبت - فلسفاتی پتلا معروف
بہ سحر سامری حبشیدی - گلشن پاکد امنی معروف بہ چندر اولی ثانی - وغیرہ۔
فتیس | محمد عبد الوحید قیس متوطن چوڑا ضلع فقپور کے نام سے حسب
ذیل ڈرامے مشہور ہیں:-

انجام نیک و بد معروف بہ سیف سلیمان - نیرنگ الفت معروف بہ
خواب محبت - پسندیدہ جہاں معروف بہ عشق ہر مزدہر تاباں - ضیا عالم و
تو بہ جہاں وغیرہ۔

یہ معلوم نہ ہو سکا کہ انہوں نے کس کمپنی کے لئے ڈرامے لکھے تھے۔
طالب | منشی و ناٹک پرشاد طالب بنارس و کٹورا ناٹک کمپنی کے مشہور
ڈراما نگار تھے۔ ان کے ڈراموں میں عموماً نقل اور مزاحیہ حصہ زیادہ نمایاں
نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یقیناً یہ تھی کہ بالی والا جو اس کمپنی کے مالک تھے
درجہ ہر دلعزیز طریقہ ادا کرتے اور حوام محض ان کی اداکاری سے

لطف اندوز ہونے تھیں میں کچھ کچھ بھرتے تھے۔ اسی صورت میں طالب کا یہ فرض تھا کہ وہ ڈراما میں سب سے پہلے طریقہ اور مزاحیہ حصہ کا خیال رکھیں اور اس پر بے انتہا زور دیں۔

طالب راسخ دہلوی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے سب سے پہلے اردو سٹیج کو نثر سے آشنا کیا اور ہندی گانوں کی بجائے اردو گانوں کو مروج کیا۔ ۱۹۱۷ء میں ان کا انتقال ہوا۔ تاہم آخر اردو ڈراما کی خدمت کرتے رہے۔ بالی والہ کی وفات کے بعد انہوں نے کوئی نیا ڈراما نہیں لکھا کیونکہ انہیں یقین تھا کہ بالی والہ جیسا جو ہر شناس اور قدرواں ملنا دشوار ہے۔ ان کا ڈراما "لیل و نہار" جولین کے "ڈے اینڈ مارنگ" سے ماخوذ ہے ان کا شاہکار سمجھا جاتا ہے۔ اس ڈراما میں بالی والہ "اشرف" کا پارٹ کرتے تھے اور حقیقت یہ ہے کہ اس پارٹ کو بالی والہ سے بہتر کسی نے اردو سٹیج پر آج تک نہیں کیا۔ ان کی تصنیفات میں حسب ذیل ڈرامے شامل ہیں۔

اکرم و لاس - دلیر دل شیر - نازاں - گوپی چند - نگاہ غفلت - ہر ش

چندر - لیل و نہار - وغیرہ۔

احسن انمنشی ہمدی حسن احسن لکھنوی نواب مرزا شوق مصنف مشنوی
 شاعرانہ کے پوتے تھے۔ شاعری آباد اہلاد سے ورثہ میں ملی تھی۔ مذاق
 سلیم کھٹی میں پڑا تھا۔ اسی لئے زبان اور بیان پر عبور تھا اور محاورہ اور

مذمومہ پر قدرت تھی۔ ہاں جو دان خوبیوں کے پرانی لیکر کے فقیر تھے۔ مقررہ
 حدود سے ایک قدم آگے بڑھنا نا جائز سمجھتے تھے۔ آپ "الغریبہ تعمیر کل گیتی"
 کے ڈراما نگار تھے جس کے مالک کاؤس جی بہترین اداکار تھے۔ بقول محمد
 عمر نور الہی صاحبان کے شکسپیر کو ہندوستانی (اردو) ایشیج سے آشنا کرنے
 کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے۔ "آپ کے زیادہ تر ڈرامے شکسپیر کے تراجم
 ہیں۔ آپ کے ترجموں کی ہر دل عزیزی کی وجہ بڑی حد تک کاؤس جی کی
 بے مثل اداکاری تھی۔ "ہلٹ" اور "رومیو" کے پارٹ کاؤس جی کے
 شاہکار خیال کئے جاتے ہیں اور یہی ڈرامے احسن کے بھی بہترین تراجم۔
 غرض کہ احسن کی کامیابی میں ہندوستانی "ارونگ" کاؤس جی کا بھی
 برابر کا حصہ ہے۔

آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل مشہور ہیں :-
 ہلٹ - گلنار فیروزہ - چندراولی - دلفروش - بھول بھلیاں -
 شریف بدعاش - چلتا پرزہ - وغیرہ۔
 آخر عمر میں ڈراما نگاری چھوڑ کر مرثیہ خوانی اختیار کی۔ اس سلسلہ
 میں "حیات امیت" آپ کا ناقابل فراموش کارنامہ ہے۔
 جیتابا اپڈت نرائن پرشاد بیتاب ہمارے ڈھارائے کے خلف الرشید
 ہیں۔ اور فن شعر میں سردار محمد خاں طالب شاگرد غالب کے شاگرد ہیں۔

کبھی کبھی اپنا کلام منشی نظیر حسین سنا کو بھی دکھاتے ہیں۔ حسن کے بعد
 "الفریڈ تھیٹر ریکل کمپنی" کی ڈراما نگاری آپ کے سپرد ہوئی۔

آپ کے ڈراموں میں زیادہ مشہور یہ ہیں :-

قتل نظیر - زہری سانپ - غریب محبت - ہا بھارت - گور کھدھنڈا
 راماٹن - کرشن سدھاما - حسن دامنگیر - مٹنی پرتاب وغیرہ۔

"قتل نظیر" پہلا ڈراما تھا جس کو میناب نے تھیٹر ریکل کمپنی کے لئے
 لکھا۔ اس زمانہ میں دلی کی ایک رنڈی نظیر نامی مار ڈالی گئی تھی جس کا
 چرچا لوگوں میں پھیلا ہوا تھا۔ اسی وجہ سے غالباً قتل نظیر دلی میں دلچیز
 ہوا۔ ہا بھارت "سب سے پہلے سالہ" میں دہلی میں کھیلا گیا۔ ہندوؤں
 کے مذہبی کتابوں اور مقدس روایتوں کو ڈراموں کی شکل میں ڈھانچ
 میناب کو بڑی ہارت تھی اور یہی ان کی امتیازی خصوصیت بھی سمجھی
 جاتی ہے۔

آپ کو ہندی پر عبور تھا اور سنسکرت سے بھی واقفیت۔ بعض جگہ
 ہندی گیت اور دوہے نہایت شیریں اور موثر ہیں لیکن بعض جگہ
 جہاں ہندی۔ سنسکرت۔ فارسی اور عربی ترکیبیں ملی جلی ہیں وہاں ثقالت
 بخونڈا ہیں اور بے لطفی ظاہر ہوتی ہے۔

بمبئی سے آپ ایک رسالہ "ٹیکسیٹر" نکالتے تھے جس کا مقصد

”ڈراما“ کی خدمت تھا۔ ایک عرصہ تک اس کے ذریعہ اپنے اس کمزور صنف کی خدمت کی لیکن بعد میں بعض خاطر ممکن واقعات کی وجہ سے رسالہ بند ہو گیا۔

دیوانہ [مثنوی غلام علی دیوانہ] الگزٹر اتھیریکل کمپنی میں اداکاری کیا کرتے تھے۔ تھوڑے ہی عرصہ میں آپ نے کافی ہمارت حاصل کر لی۔ اور اس کمپنی کے مشہور اداکار خیال کئے جانے لگے۔ اس زمانہ میں عام طور پر جب اداکار کہنے مشق اور تجربہ کار ہو جاتا تھا تو کمپنی کا ”ادا آموز“ اور منتظم ہو جاتا تھا۔ اس کے اشارہ پر کمپنی کے کارندے ناچتے تھے اور اسی کا سکہ کمپنی کے نام سے چلتا تھا۔ اسی سلسلہ میں وہ ڈراما نگاری کا شوق بھی کرتا اور اپنی پسند کے مطابق ڈرامے لکھتا اور اسٹیج کرتا تھا۔ دیوانہ بھی اسی دور سے گذر کر ڈراما نگار ہو گئے۔ آپ کے دو ڈرامے ”تائید یزدانی“ اور ”مہر جیا“ زیادہ مشہور ہیں۔

حشر | آفا حشر کشمیری طرز قدیم کے ممتاز ڈراما نگاروں میں شمار کئے جاتے ہیں۔ آسن کے بعد الفرڈ تھیریکل کمپنی کی ڈراما نگاری آپ کے سپرد ہوئی۔ کچھ عرصہ بعد ”شیکسپیر تھیریکل کمپنی“ کے نام سے آپ نے ایک نئی کمپنی علیحدہ قائم کی۔ چند دنوں اس کمپنی نے خوب نام اور رویہ کیا یا لیکن جلد ہی آپس کی ناچاقیوں کا شکار ہو گئی۔ مالی نقصان ہونا شروع ہوا اور بالآخر سیالکوٹ میں اس کا دیوالیہ نکل گیا۔ حشر کلکتہ پہنچے اور میٹن کے ہاں ملازم ہو گئے۔ یہاں آپ نے فلم میں اداکاری بھی شروع کی اور

ڈرامے بھی لکھتے رہے۔

آپ کے مشہور ڈراموں میں حسب ذیل شامل ہیں :-
 شہید ناز - مرید شک - میٹھی چھری - خواب ہستی - ٹھنڈی آگ
 اسیر حرص - عید ہوس - سفید خون - خوبصورت بلا - خود پرست - سلو
 کنگ - شام جوانی - تصویر وفا - نعرہ توحید - جرم نظر - ترکی حور - ہندو
 قدیم و جدید - آنکھ کا نشہ - عورت کا پیار - وغیرہ۔
 آپ کو ہندی میں دخل ہے اور حسب ذیل ڈرامے شہرت رکھتے
 ہیں۔ ۱۔

سور داس - بن دیوی - مادھو مولی - گنگا ترن - ستیا بن باز
 شرون کمار وغیرہ۔

حشر کی ڈراما نگاری کو تین دور میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلا
 وہ جس میں کہ آپ نے پرانی لکیر پٹی ہے اور طرز قدیم کی ساری خوبیوں
 کو اپنے ڈراموں میں نمایاں کیا ہے۔ اس کے متعلق زیادہ لکھنے کی ضرورت
 نہیں اس وجہ سے کہ ہم نے اس طرز پر ایک باب علیحدہ لکھا ہے۔ ۲۔
 دوسرا دور سو اس میں آپ نے زیادہ تر ٹیکسیر کے ڈراموں کے ترجمے
 کیے۔ اس کا ذکر بھی تفصیل کے ساتھ علیحدہ باب میں ہوگا۔ یہ زمانہ
 یقیناً وہ تھا جب کہ آپ نے "ٹیکسیر ٹیٹر ریل کمیٹی" قائم کی تھی۔ آپ نے

ٹیکسیر کے اتنے ترجمے کئے کہ آپ کو عوام ہندوستانی ٹیکسیر کہنے لگے۔ تیسرا دودھ
 زمانہ موجودہ سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ آپ "بونا فلم" میں کافی دلچسپی لے
 رہے ہیں۔ حال میں آپ نے جو "بولتے فلم" بنائے ان سے ظاہر ہے کہ
 نفس مضمون موضوع اور قصہ کے سلسلہ میں کمرز قدیم کے حدود سے ایک قدم
 آگے بڑھانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ مخصوص۔ مقررہ۔ اور معینہ واقعات کو چھوڑ
 کر معاشرتی۔ سیاسی اور معاشی مسائل کی طرف بھی مائل ہو چلے ہیں۔
 گو کہ ان گھنٹیوں کو سلجھانا آپ کے بس کی بات نہیں اور ان عقدوں کو
 حل کرنے کے لئے آپ کے ناخن تدبیر موزوں نہیں لیکن دنیا نوی موضوع
 سے ہٹ کر انسانی زندگی کے دوسرے اہم شعبوں کی ڈرامے کی دنیا
 میں ضرورت محسوس کرنا ہمت افزائی کا مستحق اور لائق تعریف ہے۔
 زبان ادبیان کا وہی قدیم طرز ہے۔ فنی واقفیت میں کوئی قابل لحاظ
 اضافہ نہیں ہوا۔

آپ اداکاروں اور فلم کمپنیوں کے حلقہ میں بہت ہر دلغریز ہیں۔
 جس طرح نامک کمپنیاں تجارتی اصول پر قائم ہوئیں محض۔ اسی طرح
 فلم کمپنیاں بھی تجارتی غرض و غامت رکھتی ہیں۔ ان کے اداکاروں۔
 مالکوں اور منتظمین کے پیش نظر روپیہ کمانا ہے اور چونکہ حشر بھی ڈراما
 نگاری سے زیادہ کاروباری فن سے واقف ہیں اور آپ کے پیش نظر بھی

صرف تجارتی غرض ہے اسی لئے فلم کمپنیوں کے آپ ناخدا ہیں۔

ہمیں اندیشہ ہے کہ حشر اس روش سے زبان۔ ادب اور فن کی خدمت نہیں کر سکے۔ نہ کر رہے ہیں اور نہ کر سکیں گے ضرورت اس بات کی ہے کہ آپ زیادہ خلوص اور زیادہ فن کاری سے کام لیں۔ روپیہ تو آپ نے بہت کمایا اب انصاف اس کا متفقہی ہے کہ تھوڑی سی سچی خدمت کریں۔ اور ڈراما کے دامن تہی کے لئے علمی۔ ادبی اور فنی پھول جنیں۔

اردو ڈراما کے سلسلہ میں عوام کے دلوں میں حشر کی ایک خاص جگہ ہے۔ ان کی نظروں میں وقعت ہے اور ان کی طبیعتیں حشر کی طرف دو سرے ڈراما نگاروں کی بہ نسبت زیادہ مائل ہیں جس طرح آپ نے عوام کو اردو ڈراما کا چسکا لگایا اور جس طرح اس صنف کو ہر دلعزیز بنایا اور دوسری تفریحوں کی بہ نسبت اس کو زیادہ جاذب نظر کیا اسی طرح آپ کا فرض ہے کہ عوام کو صحیح رستہ پر لگائیں جس طرح آپ نے پرانی طرز کی خصوصیت علیحدہ ہو کر موضوع کی تلاش میں معاشرتی سیاسی اور معاشی شعبوں کی طرف توجہ کی اسی طرح طنز و قہر کی زبان سے ہٹ کر سادہ سلیس اور روزمرہ کو اختیار کر لیا اور انداز بیان میں جاوید گانوں۔ طوالت اور پیچیدگیوں سے پرہیز کریں۔ کیونکہ عوام کی رہنمائی جس طرح حشر کر سکتے ہیں کوئی دوسرا نہیں کر سکتا۔ ایک طرف حشر عوام میں ہر دلعزیز ہیں اور دوسری طرف فلم کمپنیوں میں اثر رکھتے ہیں

اور اگر وہ چاہیں تو ذرا سی جنبش قلم سے عوام میں بھی صحیح مذاق پیدا کر سکتے ہیں اور فلم کمپنیوں کو بھی زبان۔ ادب اور فن کی خدمت گزاری پر تیار۔
محشر انبالوی | منشی محمد ابراہیم محشر انبالوی محشر کے شاگرد ہیں۔ انہیں کے نقش قدم پر چلتے ہیں ہندی سے نادائق ہیں اور نظم کا حصہ زیادہ کمزور ہے۔
 آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل زیادہ مشہور ہیں :-

آتش ناگ۔ نگاہ ناز حسین قاتل۔ دوزخی موریش کشملا۔ جوش توحید۔
 ہندی خنجر۔ رسیلا جگی۔ میراں بائی۔ دشمن ایماں۔ غریب ہندوستان۔
 ہمارا خدا۔ چمکتی بجلی۔ صنم کا بھاری۔ زہری چھری۔ خون جگر۔ ایٹمی یونان۔
 جنگ بوسن۔ شام جوانی عرف خون جگر۔ سنہری خنجر۔ وغیرہ۔
رحمت | منشی رحمت علی لاہور کے مشہور اداکار تھے۔ پہلے "البرٹ تھیٹر" کے
 ہتھم تھے۔ پھر سینٹرل تھیٹر کے۔ بمبئی پارسی تھیٹر کے منتظم ہوئے۔
 آپ کے ڈراموں میں حسب ذیل قابل ذکر ہیں :-

درد جگر۔ ہادفا قاتل۔ محبت کا پھول۔ جلاد عاشق۔ تصویر رحمت وغیرہ۔
نیرا | عشرت حسین نیر کے حسب ذیل ڈراموں کو شہرت حاصل ہوئی :-
 جلوہ امید عرف فدی عورت۔ ایمان۔ اتحاد۔ وطن۔ غیبی تلوار۔
 انصاف۔ نور کی تلی۔ دل کا کاتنا۔ مصطفیٰ کمال۔ وغیرہ۔
نازراں | منشی نازاں کی شہرت حسب ذیل ڈراموں کی رہن موت :-

نور وطن - شیر کابل - بلخ ایران - نور میں نار - سخی لٹیرا - سنسار لوکا -
قومی دلیر - جو عرب - خاکی تپلا - صلاح الدین - وغیرہ -

مرزا عباس | مرزا عباس نے "نوبہاں" اور "نور اسلام" دو ڈرامے شروع میں
لکھے لیکن ان کی کامیابی کے بعد ڈراما نگاری کا شوق زیادہ ہوا اور اس سلسلہ
میں آپ نے دو اور ڈرامے لکھے جو "مدن منجری" اور "سرکاری جاسوس" کے
ناموں سے مشہور ہیں غالباً آپ کا آخری ڈراما "شاہی فرمان" تھا۔
ذائق لکھنوی | منشی محمد عبدالغفر صاحب ذائق لکھنوی نے حسب ذیل
ڈرامے لکھے۔

کرشن بال لیل اکنس بدھ - نور عرب - فخر عرب - وغیرہ -
ہمد | جناب ہمد کے ڈرامے "حشر محشر" اور علی بابا چالیس چور مشہور ہوئے۔
آفت لکھنوی | منشی دوار کا پرشاد صاحب آفت لکھنوی نے فصیح اردو میں
"رام نامک" لکھا۔ یہ مکمل رام چر تو چار جلدوں میں ختم ہوا۔ اردو ڈراموں
میں شاید یہ سب سے طویل ڈراما ہے۔ اور اسی لئے اسٹیج کے ناقابل۔
آغا شاعر | آغا شاعر صاحب تزلزلہ دہلوی کہنے مشق شاعر ہیں اور
رباعیات مرغیام کے ترجمہ کی وجہ سے اردو داں طبقہ میں کافی شہرت رکھتے
ہیں۔ آپ نے ایک ڈراما "جو جنت" کے نام سے لکھا۔ باجوہ زبان کی خوبیاں
کے ڈراما اسٹیج پر کامیاب نہ ہو سکا۔ اس کی وجہ طوالت اور قصہ میں تسلسل

اور دلچسپی کا فقدان ہے۔

مائیل دہلوی | جناب مائیل دہلوی ایک کہنہ مشق ادیب اور شاعر ہیں۔
ایک عرصہ تک آپ رسالہ "زبان" نکالتے تھے۔ اس کے ذریعہ آپ نے اردو
کی کافی خدمت کی۔ بعد میں اردو ڈراما نگاری کا بھی شوق ہوا۔ اور
چند گیت۔ تیغ ستم۔ گوتم بدھ۔ جہانسی کی رانی۔ وغیرہ لکھے۔
شاد | حضرت شاد کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہوئے :-

سرفروش۔ ہمارا گھر۔ تاجدار جوگن۔ وغیرہ۔

اسمعیل | محمد اسمعیل صاحب کا بھی ڈراما "فتح حق عرف حریص سلطان"
کافی شہرت کا مالک ہے۔

شیر محمد خان | خان شیر محمد خان بی اے علیگ نے حسب ذیل ڈرامے لکھے۔
سکیمیا بھارت۔ دولتمند ہندوستان۔ وغیرہ۔

آرزو لکھنوی | سید انور حسین صاحب آرزو لکھنوی کے حسب ذیل ڈرامے
مشہور ہیں :-

چاند گھن۔ متوالی جوگن۔ دل جلی بیراگن جس کی چنگاری۔ وغیرہ۔
رادھے شyam | پنڈت رادھے شyam کے نام کے ساتھ حسب ذیل ڈرامے
منسوب ہیں :-

ویرا بھمنو۔ پرہلا د بھگت۔ پر یورتن۔ مشرقی حور۔ سہری کرشن۔ اٹکار۔

دلاور شاہ صاحب | سید دلاور شاہ صاحب الکرنڈرا تھیریکل کمپنی کے طریقہ
اداکار تھے۔ ۲۶ فروری ۱۹۲۷ء کو آپ کا ڈراما "پنجاب میل" راما تھیریکل
میں اسٹیج ہوا۔

افسوس | افسوس کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں:-

تبدیلی قسمت - ظلم وحشی - وغیرہ۔

مرآد | منشی مراد علی مرآد نے حسب ذیل ڈراموں کی وجہ شہرت حاصل کی:-
دھوپ چھاؤں - پتینی پرتاب - اختر ہند - وغیرہ۔

مخلص | منشی انور الدین مخلص حیدر آباد دکن کے مشہور ڈراما نگار خیال
کیے جاتے ہیں۔ مختلف کمپنیوں میں ڈراما نگار رہے اور عمر کا بڑا حصہ اسی
میں صرف کیا۔ بلکہ آخر عمر تک اسی میں منہمک رہے۔ آپ کے ڈراموں میں
حسب ذیل زیادہ مقبول ہوئے:-

بارجیت - دھوپ چھاؤں - کالی ناگن قیمتی آنسو - وغیرہ۔

اعظم | منشی یاور علی اعظم نے مخلص کے بعد حیدرآباد میں کافی شہرت حاصل
کی۔ مگر ان پارسے تھیریکل کمپنی کے مالک "مدنی نواب" نے آپ کی سرپرستی
فرمائی اور آپ کے اکثر ڈرامے اس کمپنی نے اسٹیج کئے۔ آپ کے بعض
مشہور ڈرامے حسب ذیل ہیں:-

دکھیا دلہن - حور بانو - آج کل - شریف دوست - وغیرہ۔

عباس علی - عباس علی جو بلی کپنی کے مشہور اداکار تھے۔ اداکاری میں
 شہرت حاصل ہوئی تو ڈراما نگاری کی سوچھی۔ آپ کا ایک ڈراما زخیر
 گوہر مشہور ہے۔

ریاض | ریاض الدین صاحب ریاض نے حسب ذیل ڈرامے لکھے۔
 شیریں فرہاد (جدید)۔ مالن کی بیٹی۔ وغیرہ۔

————— ❦ —————

شکسپیر کے ترجمے

(۱۵)

جب مغلوں کو زوال اور انگریزوں کو عروج ہوا اور انگریزی تعلیم اور تہذیب کا شور ہونے لگا تو کلکتہ اور بمبئی میں مغربی طرز کے تھیٹر قائم ہونے لگے۔ شروع شروع میں یہ تھیٹر صرف انگریزوں کے ہاتھوں میں تھے لیکن رفتہ رفتہ ان میں بعض دولتمند اور صاحب ذوق ہندوستانی بھی داخل ہوئے۔ ان کا دیکھا دیکھی اور فاتحین کے اثر سے اردو تھیٹروں میں بھی ایک انقلاب کی لہر دوڑ گئی۔ اور ان کی تقلید میں شکسپیر کے ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنانے کی کوششیں ہونے لگیں۔ محمد عمر نور الہی صاحبان کی راشے میں "شکسپیر کو ہندوستانی ایڈجسٹ" آشنا کرنے کا فخر جناب احسن ہی کو حاصل ہے "معدی حسن احسن لکھنوی الفرو تھیٹر گیل پنی کے ڈراما نگار تھے جس کے مالک اور مشہور ترین حزنہ اداکار کاؤس بی

کھٹاؤ تھے۔ احسن کے قدم ترین ترجمے "نون ناحق" اور "شہید وفا" ہیں جو
 ۱۸۸۱ء میں ایسٹن کے شگے "دی انڈین ٹیلیگراف" کے مصنف پروفیسر یاجنگ
 کا بیان ہے کہ ۱۸۸۱ء میں بالی والا کی وکٹوریہ ٹانگ کمپنی لندن پہنچی۔
 یاجنگ کی تحقیق میں ۱۸۸۱ء سے پہلے شکسپیر کا کوئی ترجمہ ایسٹن نہیں کیا گیا
 پھر بعض لوگوں کا یہ خیال کہ بالی والا نے لندن میں شکسپیر کے طریقہ
 ڈرامے ایسٹن کے کہاں تک صحیح ہو سکتا ہے؟ یا تو بالی والا نے جو کدرا
 بھاری تھے خود ترجمہ کئے ہوئے یا رونق یا کسی اور ڈراما نگار نے جن کا
 پتہ نہیں چلتا۔ بہر حال شکسپیر کے سب سے پہلے ترجمہ یا مترجم کے متعلق وقت
 اور نام معین کرنا بہت مشکل ہے۔ ایسی صورت میں احسن کو سب سے پہلا
 مترجم نہیں تو کم از کم سب سے پہلا اچھا "مترجم ضرور کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ
 احسن کے ترجموں کو دوسرے تمام پرانے ترجموں پر زبان اور بیان کے
 لحاظ سے فوقیت حاصل ہے۔

اردو سے پہلے مرہٹی اور بنگالی میں شکسپیر کے ڈرامے متعلق چکے
 تھے۔ بنگالی میں *Cymbeline* کا ترجمہ "کسم کماہی"
 ۱۸۸۱ء میں کبھیلا جاچکا تھا اور مرہٹی میں اسی ڈراما کا ترجمہ ۱۸۸۱ء میں
 بھارہ اسم کے نام سے ایسٹن ہو چکا تھا۔ بنگالی اور مرہٹی میں اولیت کی وجہ
 لانا یہ ہوگی کہ اردو داں طبقہ کی بہ نسبت بنگالیوں اور مرہٹوں نے اگریچا

زبان کی طرف جلد توجہ کی۔

نہ صرف یہ بتانا مشکل ہے کہ اردو میں سب سے پہلے کب اور کس نے سب سے پہلے
کا ترجمہ کیا بلکہ یہ بھی صحیح بتانا مشکل ہے کہ کون سا ڈراما کس کا ترجمہ ہے۔
اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ایک ہی نام کے متعدد ڈرامے ہیں کوئی کسی کے
نام سے منسوب اور کوئی کسی کے۔ مثلاً بھول بھلیاں۔ ایک فیروز شاہ خاں کا
ہے۔ دوسرا عہد الکریم کا اور تیسرا ستیارتام کا اور چوتھا احسن کا۔ چونکہ

Comedy of Errors کی مناسبت سے

بھول بھلیاں زیادہ موزوں ہے اسی لئے بعض لوگوں نے چاروں کو شکسپیر
کے اسی ڈراما کا ترجمہ بتایا۔ حالانکہ پہلے تین اس کے ترجمے ہیں اور چوتھا
Twelfth Night کا۔ دوسری وجہ

یہ ہے کہ اکثر ڈرامے نایاب ہیں۔ ڈرامے اسٹیج کی خاطر لکھے جاتے تھے اسی لئے
ان کا مقصد اولین اداکاروں کو یاد دلانا تھا۔ طباعت کی فکر کی جاتی تھی
اور نہ اہتمام۔ ایسی صورت میں ڈراموں کا تلف ہونا ضروری تھا اور
اداکاروں کے سینوں میں ہمیشہ کے لئے محفوظ رہنا ناممکن تھا۔ تیسری
وجہ یہ تھی کہ اشتہاروں میں ڈراما نگار کے نام کی بجائے کمپنی کے منتظم یا
مالک کا نام ہوتا تھا اسی لئے عوام کا ڈراما نگار سے واقف ہونا مشکل تھا۔
جب ڈراما نگار کا نام ہی نہ ہوتا تھا تو اس کا پتہ چلانا کہ اصل ڈراما کس سے

ترجمہ یا اخذ کیا گیا ہے ظاہر ہے کہ قریب قریب ناممکن تھا۔ چوتھی وجہ یہ تھی کہ جو ڈرامے شائع ہوئے اور جن کے مترجم کا نام بھی معلوم ہوا ان کی ہمیت اتنی بدلی ہوئی پائی گئی کہ انہیں شیکسپیر کے کسی مخصوص ڈراما سے منسوب کرنا مشکل تھا۔ قصہ کو جس طرح چاہا اپنالیا۔ کرداروں میں کمی و بیشی کر لی آغاز یا انجام بدل دیا اور نام ہندوستانی یا دوسرے ملک کے رکھ دیئے۔ یہ تھا دراصل شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجمہ کا طریقہ۔ ایسی صورت میں کونسا ڈراما کس کا ترجمہ ہے بتانا کوئی آسان کام نہیں۔

شیکسپیر کے ترجمے اسٹیج کیلئے کیئے گئے۔ اور یہ ظاہر ہے کہ بتغییر بیکل کینیاں عوام کے ہاتھوں میں تھیں اور اب بھی ہیں۔ ان کینیوں کے اداکار۔ جنہیں اور ڈراما نگار (جنہیں منشی کہا جاتا تھا) سب کے سب طبقہ عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ اداکار بھی غیر تعلیم یافتہ اور ڈراما نگار بھی شدہ بد اردو فارسی پڑھے لکھے میٹک بند ہوا کرتے تھے۔ ایسی صورت میں شیکسپیر کے تراجم کس طرح کیئے گئے ہوں گے؟ اگر خوش قسمتی سے کوئی منشی جی انگریزی پڑھے لکھے ہوئے تو خیر انہوں نے جیسے کر کے پڑھا اور دکشنری کے مدد سے الٹا سیدھا ترجمہ کیا ورنہ عوامیہ ہوتا تھا کہ منتظم۔ مالک یا کوئی اور انگریزی داں قصہ سمجھا دیتے تھے اور یہ اصل قصہ کو گھٹا بڑھا کر ڈراما کی شکل میں منتقل کر دیتے تھے۔ ان حالات کے مد نظر ظاہر ہے کہ

شیکسپیر کی کتنی خوبیاں باقی رہ سکتی تھیں ملاحظہ ہو (King

Lear) کا ترجمہ "سفید خون" زارا

Cordelia) - عالی جاہ - میں ان باتوں کو پسند

نہیں کرتی کہ جس سے انسان کی پسند کو شکار کیا جاتا ہے
 نہ ارا - دنیا کو میں پسند -

فاقان - (Lear) مجھ کو نہیں پسند -

زارا - خدا کو تو ہے پسند -

.

بیرم (Kent) تو کیا میں اس بیہودہ

وجہ سے اپنی اشیب امید کی لگام میدان آرزو کی طرف سے موڑ دوں گا .

.

زارا کا گانا :-

لے نصیب ہم کر ہمیں کیوں ستا رہا ہے
 ہے کب تک اس قدر جو تو یوں دلا رہا ہے

میں کس کا مدعا ہوں کہ امید بے حوصلہ ہو
 اے میرے خدا میں کیا ہوں غلٹ ستا رہا ہے

نہ ایک اشباح نہ ایک لہو بکے ہو گئے
 ہر جگہ کہاں غریب محسوس اب میں کیا رہا ہے

یہ ترجمہ سر دار محمد کا ہے جو کسی زمانہ میں البرٹ کمپنی کے اداکار تھے

وہ حضرات جو شیکسپیر کے ڈرامے کے معانی و مطالب سمجھ سکتے تھے

بہت کم ایسے مترجم ہیں جنہوں نے شکسپیر کے معانی و مطالب کو بھی ہاتھ سے جانے نہ دیا اور زبان و بیان کا بھی خیال رکھا۔ ان میں سید تفضل حسین صاحب ناثر قابل ذکر ہیں۔ انہوں نے شکسپیر کا پورا ڈراما بلا کسی کمی و بیشی کے منتقل کیا اور مصنف کی اصلی جھلک حتی الامکان دکھانے کی کوشش کی۔ نام اور مقام تک نہیں بدلے۔ اس وجہ سے ان کے دونوں ترجمے ”تسخیر فرانس“ اور ”جو لیس سینر“ دوسرے اردو ترجموں میں ایک خصوصیت رکھتے ہیں۔ ترجمے کا نمونہ ملاحظہ ہو۔

”تسخیر فرانس“ تیسرا ایکٹ پہلا سین صفحہ ۳۰ ”ہمارے فلور“ کے سامنے ہماری اپنے ساتھیوں کو جوش دلاتا ہے :-

تجوں ہی قرناے جنگ کی آواز ہمارے کانوں میں آئے
 توشیر کی طرح بھسمہ جائیں۔ ہماری رگوں اور پھٹوں
 میں جستی دوز جائے۔ خون جسم میں بجلی کی سی تیزی کے ساتھ
 گردش کرنے لگے اور مصلحت وقت ہمارے طبعی علم و ملاحظت
 کو خفیض و خصب کا جامہ پہنا دے۔ ہماری آنکھیں غصہ سے
 شعل ہو کر کالی کالی جھوٹوں کے نیچے ایسی ڈراؤنی معلوم
 ہوں کہ تاریک گڑھوں میں ہیبت ناک اژدھے ہیں جو
 اپنے بھیاںک منہوں سے شعلے اگل رہے ہیں۔ دانت میں

پیس کر مچھوں کو لبوں میں دباے نکتے پھلائے بے ہنگام
ہو کر دشمن پر جا پڑو۔

”جولیس سینر“ میں مترجم نے بعض لاطینی ناموں کو سلیم صاحب کے
مشہور سے اردو میں ڈھالا ہے۔ اس ترجمہ کی زبان ”تغیر فرانس“
سے بہتر ہے۔ اس کا نمونہ ملاحظہ ہو صفحہ ۱۶ تیسرا سین۔

کاسکا۔ میں نے طوفانوں کو دیکھا ہے کہ جن کے
ایک جھونکے نے بڑے بڑے تناور درختوں کو جڑ پیڑ سے
اکھاڑ چھینا ہے۔ اور میں نے پر حوصلہ سمندر کو بھی دیکھا ہے
کف آلود پھرتے اور غراتے ہوئے کہ بن پٹے تو زبان داز
بادلوں پر چڑھ دوڑے مگر عاشاد کلا عمر بھر میں ایسا اگل
برسانیا والا طوفان میں نے کبھی نہیں دیکھا۔

صفحہ ۲۵۔ دوسرا ایکٹ۔ پہلا سین۔ برٹوس۔
اے سازش کیارات کو بھی تو اپنی بھیاں صورت دکھاتے
ہوئے جھجکتی ہے جبکہ فرات کھلے بندوں چلتی پھرتی ہے۔
اے اتو پھر دن دھاڑے تیرہ دتار فار پائیگی جو تیرے
خونی تیوروں کی پردہ داری کر سکے۔ اے سازش تیرے
لیے تبسم و ملاحظت کا فازہ موزوں ہے۔ پھر تجھے کسی

حجاب کی حاجت نہ ہوگی ورنہ اگر تو اپنے اصلی خدو خال کے ساتھ
برآمد ہوئی تو بحر ظلمات کی تیرگی بھی تیرے رخ کا نقاب نہ
بن سکیگی۔

شکسپر کے تراجم کی ایک خصوصیت یہ بھی قابل غور ہے کہ اصل قصہ کے
درمیان مزاحیہ نقل و خواہ مخواہ ٹھونس دی جاتی تھی بعض دفعہ تو خود شکسپر
کے ہاں اس قسم کی چیزیں ملتی ہیں لیکن مترجم اکثر و بیشتر اسی مذاق کو
منتقل نہیں کرتا بلکہ عوام کے پسند کی کوئی رکیز اور متبادل نقل و تماشائیوں
کو ہنسوانے اور خوش کرینکی خاطر راہدیتا تھا۔ مثال کے طور پر ”ہملت“
میں ”گو رکنوں“ کا مذاق کس قدر دلچسپ ہے۔ اور (Richard III) کی طرف
(Falconbridge) کی طرف
کتنی دلپسند ہے لیکن مترجم انہیں چھوڑ کر بالکل ہی دوسری و اہمیات
نقل داخل کرتا ہے۔ اس کی وجہ ایک تو یہ تھی کہ انگریزی مذاق کو اردو
میں منتقل کرنے کے لئے جو صلاحیت اور قابلیت کی ضرورت تھی وہ ان
مترجموں میں مفقود تھی اور دوسری وجہ غالباً یہ تھی کہ تماشائی ابتداء کے
مادی ہو چکے تھے اور انہیں سنجیدہ اور شائستہ مذاق پسند نہ تھا اس
لئے روپیہ کمانے کی خاطر جو کہ کہنی اور ڈراما نگار کا واحد مطمح نظر تھا
اس قسم کی چیزوں کو داخل کیا گیا۔ اس قسم کی مزاحیہ نقل کا ایک نمونہ

تکالی ناگن حرف زن مرید صنفہ و مرتبہ فشی نور الدین فخلص فشی محشر
میں ملاحظہ ہو۔

ذات شریف اور شیر دل کا گانا :-

ذات شریف - باروں گھونسنہ -

شیر دل - باروں ٹھونسہ

ذات شریف - دوں تھپیٹر

شیر دل - دوں لپیٹر

ذات شریف - جا گھر جا -

شیر دل - جا مر جا -

ذات شریف - تیری بی بی میری

شیول - ہاں ہاں تیری بی بی میری ہے -

..... وغیرہ

ان خصوصیات کے بیان کے بعد ہم مختلف تراجم کا علیحدہ علیحدہ
ذکر کریں گے۔

(Comedy of Errors) کے دو ترجمے ہوئے۔ ایک گو

رکھ ہندا اور دوسرا بھول بھلیاں - پہلا ترجمہ نارائن پرشاد میتاب
نے کیا اور دوسرا لالہ ستیا رام بی اے اسٹنٹ انسپکٹر مدارس الہ آباد

بیاب کہنہ مشق ڈوراما نگار تو ہیں لیکن بالکل پرانے اسکول سے تعلق رکھنے والے۔ ترجمے میں جا بجا تبدیلیاں کر دی گئیں اور اہل قصہ سے ہٹ کر ہندوستانی تماشا بیوں کو خوش کرنے کی خاطر گانے۔ مزاحیہ مکالمے اور اسی قسم کی اناپ شناپ چیز میں مٹونس دی گئیں۔ بیتا رام شکسیر کے ڈرامے کی ساری خوبیوں کو سمجھ تو سکے لیکن اردو میں منتقل کرنا ان کے بس کا کام نہ تھا۔ کیونکہ زبان اور بیان پر قدرت نہ تھی ترجمہ کی زبان غلط اور قصروں میں تسلسل اور روانی مفقود ہے۔ دو اور ترجمے ”بھول بھلیاں“ کے نام سے ہیں ایک عبد الکریم صاحب کا اور دوسرا فیروز شاہ خاں کا، مگر یہ غیر معروف ہیں۔

(A Midsummer Night's Dream) کے ترجمے کا ذکر ڈاکٹر عبد اللطیف نے کیا ہے لیکن ہمارے خیال میں وہ اسٹیج نہیں کیا گیا اور کیا گیا بھی تو یقیناً مشہور نہیں ہوا۔ بنگالی میں بھی اس کا ترجمہ ہوا۔ کرداروں کے نام اور معاشرت مسلمانوں کی سی بتائی گئی۔ اور ذیلی پلاٹ حذف کر دیا گیا۔ اس کے علاوہ اور بھی چھوٹی تبدیلیاں کی گئیں مگر بنگالی اسٹیج پر کافی مشہور ہوا۔ ایک اردو ترجمہ ”انجام الفت“ محمد ظہر صاحب کے نام سے منسوب ہے۔

(The Merchant of Venice) کا ترجمہ منشی

محمد بن حسن آسن لکھنوی نے دلفروشا کے نام سے کیا اور جس کو الفریڈ
کمپنی بمبئی نے سن ۱۹۱۷ء میں کیپٹل اس کی رضا اسلامی معاشرت میں دی
ہوئی ہے اور یہ منہ بھی گئی کیونکہ مسلمانوں اور یہودیوں کے تعلقات ایک
زمانہ سے ناخوشگوار ہیں۔

As You Like it

Orlando میں جس طرح

ڈراما کے شروع میں دعا کرتا ہے کہ خدا اس کو

بڑے بھائی کے شر سے بچائے اسی طرح اس ترجمہ میں "بسانو" کو دعا

مانگتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ "رومیو اینڈ جولیٹ" سے بھی بعض جگہ

استفادہ کر کے عشق و محبت کی آگ کو تیز تر بھڑکایا گیا ہے۔ "بسانو"

کا بڑا بھائی "پورشیا" کو حامل کرنے میں ناکام ہو کر

Restoration Comedy کے اصول کی

پیروی میں شراب خواری اور بدکاری میں مصروف ہو جاتا ہے۔ ڈراما

کی کامیابی دراصل سہراب جی کی وجہ سے ہوئی جنہوں نے یہودی

"مشائی لاک" کا پارٹ نہایت عمدگی سے کیا۔ مرہٹی ترجمہ بڑی حد

تک شکسیر کے خیالات کا آئینہ دار ہے لیکن اردو ڈراما کی آدمی کامیابی

نصیب نہ ہوئی۔ عیسائی اور یہودی مذہب کے تعصب کی بجائے

بدعت کے پیروں اور برہمنوں کا تعصب دکھایا گیا۔ لیکن اس

کوشش میں قسح اور بناوٹ کی جھلک نمایاں ہے۔ پرومیتیریا جنگ نے دو اور قدیم اردو ترجموں کا ذکر کیا ہے۔ ایک چاند شاہ سودخوار اور دوسرا "دینس کا سوداگر"۔

(The Taming of the Shrew) ٹیلی دہین

کو مختلف ناٹک کمپنیوں نے اسٹیج کیا اور اب حال میں مین کمپنی کلکتہ نے

ناٹکی بنایا۔ ناٹکے بناتے وقت یقیناً مشہور اداکار (Douglas

fairbanks) کا (The Taming of the shrew) پیش نظر

تھا۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ مسٹر کیلکر نے کیا جسے ساہوناگر کمپنی پونانے

۱۸۹۱ء میں اسٹیج کیا۔ مترجم نے بڑی خوبی اور کافی محنت سے مرہٹی

کا جامہ پہنایا۔ شکسپیر کے مرہٹی تراجم میں اس سے بڑھ کر کسی ترجمہ کو

کامیابی نصیب نہ ہوئی۔ اور اس ڈراما کی بدولت کمپنی نے کثیر دولت

اور بڑا نام کمایا۔

(As you like it) کا اردو ترجمہ

ولایت حسین صاحب نے "پسند خاطر" کے نام سے کیا۔ مولانا عبدالحق نے

اس نام پر اعتراض کیا ہے اور ایک بہتر نام "من بجائے کا سودا" تجویز

کیا۔ کرداروں کے سب نام ہندوستانی رکھے گئے اور

Touchstone کو ڈیشیج کے نام سے متعلق

کیا گیا۔ "ڈ" ٹ اور "خ" کو یکجا کرنا واقعی دھپپ چیز تو ہے لیکن

اردو ڈراموں میں اس سے بھی زیادہ عجیب و غریب نام ملین گے۔ یہاں غالباً فراحیمہ منصر میں اضافہ کرنے کی کوشش میں اس قسم کا عجیب نام تجویز کیا گیا۔ نثر کا ترجمہ نثر میں اور نظم کا گیتوں میں ہے۔ گیتوں کو پرانی لکیر سے ہٹنے اور نئے رستہ پر چلنے کی کوشش میں کمزور کر دیا گیا ہے۔
(Twelfth Night) کا ترجمہ ہفتی

محدث حسن احسن لکھنوی نے بحول جھلیاں کے نام سے کیا جس کو الفریڈ کینی بمبئی نے مسئلہ میں ایڈج کیا۔ پروفیسر یاتنگ لکھتے ہیں کہ مشر گتیا اور ڈاکٹر لطیف نے اس ڈراما کو غلطی سے (

Comedy of Errors) کا ترجمہ سمجھا۔ ہمارے

خیال میں جیسا کہ ہم نے شروع میں لکھا ہے (Comedy of Errors) کا ایک ترجمہ بحول جھلیاں کے نام سے ہے جس کو احسن نے نہیں بلکہ لالہ ستیہ رام نے منتقل کیا۔ تینوں مصنفوں نے لالہ ستیہ رام کے ترجمہ بحول جھلیاں کو احسن کا بحول جھلیاں سمجھا اور سب کے سب غلط فہمی میں مبتلا ہوئے۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ بی۔ اے۔ پنڈت بی۔ اے۔ ال۔ ال۔ بی نے کیا جس کو مسئلہ میں دی اولڈ سبٹ نام کا کینی نے ایڈج کیا۔

(Measure for Measure) کا ترجمہ آغا حشر کشمیری نے "شہیدانہ"

کے نام سے کیا اور نوبال الفریڈ کینی بمبئی نے مسئلہ میں ایڈج کیا۔ ڈراما اچے مخصوص انداز

میں بلوغ کے منظر سے شروع ہوتا ہے جہاں سہیلیاں فطرت کی نکلکاری سے متاثر ہو کر بہاؤ
گیتیں گاتی ہیں۔ دھنچکا پردہ اٹھتا ہے اور دربار کا سین پیش نظر آتا
ہے۔ جلاؤ تینج کھینچتا ہے اور "دو سین شیو" اپنی بدکاری کی سزا جھگڑتا ہی
چاہتا ہے کہ "ابخیلو" اس کو بروقت موت کے منہ سے بچا لیتا ہے۔
ڈراما میں بیشمار تبدیلیاں کی گئی ہیں اور تماشاٹیوں کو خوش کرنے
کی خاطر حسب ضرورت اضافہ اور حذف سے کام لیا گیا ہے مرہٹی اسٹیج
پر "اسا بیل" بہت مشہور ہے۔ اور ترجمہ بھی کافی مشابہت رکھتا ہے
نہ زیادہ تبدیلیاں کی گئیں اور نہ زیادہ اضافہ نمایاں ہے۔ ۱۹۰۹ء
میں ناسکا کمپنی پونانے اسٹیج کیا۔ بنگالی ترجمہ شاید سب سے زیادہ آرٹ
کے نقطہ نظر سے کامیاب "وئی مایا" کے نام سے ورنڈر نامتھ رے
نے بنگالی میں ترجمہ کیا اور ۱۹۱۷ء میں کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا۔

(The Tempest) کا ترجمہ بنیاب نے

"خداداد" کے نام سے کیا۔ دراصل اس میں اس قدر تبدیلیاں کی گئیں
کہ اس کو ترجمہ نہیں کہا جاسکتا۔ ۱۹۱۷ء میں پارسی کمپنی بمبئی نے
اسٹیج کیا۔ "خداداد" کے نام سے دو اور ڈرامے ہمیں ملتے ہیں ایک کے
متعلق گمان کیا جاتا ہے کہ منشی کریم الدین نے "پریکلر" سے ترجمہ کیا
اور دوسرے کو حسینی میاں ظریف کی تصنیف بتایا جاتا ہے۔

(Gymbeline) ہندوستانی ایچ پرہیت
 ہر دلعزیز ہوا۔ اردو میں اس کے تین ترجمے مشہور ہیں ایک ظلم ناروا“
 جس کو امپرس تحفیریکل کمپنی بمبئی نے ۱۸۹۹ء میں ایچ کیا۔ دوسرا میٹھا
 زہر“ مترجمہ منشی مصطفیٰ سید علی جس کو پارسہ کمپنی بمبئی نے ۱۹۰۸ء میں
 ایچ کیا۔ اور تیسرا ”سیملین“ مترجمہ عبد العزیز۔ ان تینوں میں میٹھا زہر
 زیادہ پسند کیا گیا۔ پارسہ کمپنی کے چوٹی کے کھیلوں میں شمار کیا گیا اور کمپنی
 کی شہرت کا باعث ہوا۔ اس کا مرہٹی ترجمہ ”تارا“ کے نام سے دہاجنی ایم
 نے کیا جس کو چاکر شاکا کمپنی پونانے ۱۹۰۹ء میں ایچ کیا۔ ایک گجراتی
 ترجمہ ”دگھا جی اشرم“ نے کیا جس کو مارتی کمپنی نے ۱۹۱۰ء میں کھیلایا۔
 اور بنگالی ترجمہ ”کسم کمار“ کے نام سے مٹر چند راکھی گھوش نے اولڈ
 بور اسٹک تحفیر کلکتہ کیلئے کیا۔ ۱۹۱۰ء میں یہ ترجمہ پبلک کے آگے پیش
 کیا گیا۔ گجراتی ترجمہ میں صرن اہل قصہ کا اہم جز باقی رکھا گیا ہے باقی
 بہت سی تبدیلیاں کر لی گئیں ہیں۔ ڈراما کا ماحول مشہور مغل شہنشاہ
 اکبر اعظم کے درباری رنجوں میں رنگا گیا ہے۔ برخلاف اس کے بنگالی
 ترجمہ بہت زیادہ اہل قصہ کا منون احسان ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ
 مصنف کے صحیح خیالات اور حقیقی احساسات کی ایک جھلک ترجمہ میں رونما
 ہو۔ اس لئے یہ ترجمہ کافی دلپسند ہوا۔ اردو ترجمہ میں پرانی خصوصیات

صاف طور پر چمکتی ہیں۔ حسب مشاوری بیشی اور خواہ مخواہ کا ایک ذیلی
مراجیہ پلاٹ فرقت گانے وغیرہ ٹونس دئیے گئے ہیں۔

(The Winter's Tale کے اردو میں)

دو ترجمے ہوئے۔ ایک ترجمہ محمد شاہ نے کیا اور دوسرا حشر نے۔ حشر کا ترجمہ
”مرید شک“ زیادہ مشہور ہے۔ الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۸۹۶ء میں ایڈج کیا۔
”دی انڈین تھیٹر“ کے مصنف پروفیسر راجک نے ”مرید شک“ کو آسن
کا ترجمہ لکھا ہے لیکن محمد عمر نور الہی صاحبان اور بعض دوسرے مصنفوں
اسے حشر کے نام سے منسوب کیا۔ ہمارے خیال میں اختلاف کی وجہ یہ ہوتی
کہ الفریڈ کمپنی کے ڈراما نگار پہلے آسن تھے اور جب انہوں نے اپنے آپ کو
اس سے علیحدہ کر لیا تو بعد میں یہ خدمت حشر کو ملی۔ اور چونکہ الفریڈ کمپنی
نے اس ڈراما کو پہلے پہل ایڈج کیا تھا اس وجہ سے شاید آسن اور حشر
کے دو نام جو الفریڈ کمپنی سے وابستہ تھے لٹے گئے اور ان میں اختلاف
رہنا ہوا۔ اس کا مرہٹی ترجمہ چار سال پہلے یعنی ۱۹۰۶ء میں ”نیوا لکر“
نے کیا اور اسکا لا کمپنی پونا نے ایڈج کیا۔ اسی سال گجراتی ترجمہ بھی ابینی
کمپنی بمبئی نے پیش کیا۔ مرہٹی ترجمہ میں بیوی کے انتخاب کا ذریعہ عشق
و عاشقی نہیں بلکہ قدیم ہندوستانی رسم ”سویم درا“ دکھایا گیا ہے۔
مگر گجراتی ترجمہ میں زیادہ آزادی برتی گئی ہے اور دراصل مصنف کی

اصلی خوبیوں کی جھلک اس ترجمہ میں مفقود ہے۔

(Richard III) کے اردو میں دو ترجمے ہیں۔

ایک آغا محمد نے کیا جو غیر معروف ہے اور دوسرا آغا حشر نے "عید ہوس" کے نام سے کیا جو مشہور زمانہ ہے۔ اس کو پارسی کہنی بمبئی نے ۱۹۰۶ء میں ایڈج کیا۔ یوقی بیشمار تبدیلیاں اردو ترجمہ کی خصوصیت میں داخل ہیں لیکن اس کا خاتمہ بالکل ہی بدل دیا گیا ہے۔ تیسرے ایکٹ میں آخر فقر اپنے ساتھیوں کے ساتھ چڑھائی کرتا ہے۔ غاصب کے سارے منصوبے نقش بر آب ثابت ہوتے ہیں اور اس کو گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ آخر فقر تخت نشین ہوتا ہے اور (Blanche)

سے شادی کرتا ہے اور اس کی خواہش پر ظالم کو جس دوام کی سزا سناتا ہے۔ اس طرح شکسپیر کی حزن نیکہ کا خاتمہ بالکل بدل دیا گیا اس کے علاوہ (Falconbridge) کی مزید اڑھائی

کی بجائے ایک دوسرا واہیات ذیلی قصہ داخل کیا گیا ہے۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ بل۔ین۔جوشی نے "گاپی دھراجہ" کے نام سے کیا جس کو "ساہوناگر" کہنی پونانے ۱۹۰۶ء میں ایڈج کیا۔

(Titus Andronicus) کا ترجمہ اے۔

بی۔لطیف کا ڈراما "جنون وفا" سمجھا جاتا ہے لیکن بعض اصحاب اس کی

”رومیو اینڈ جولیت“ کا ترجمہ خیال کرتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ڈراما کو اس طرح اپنا لیا گیا ہے یا کچھ اس بد سلیقگی سے تبدیل کر لیا گیا ہے کہ ”رومیو اینڈ جولیت“ کا چرہ معلوم ہوتا ہے اور نہ

Titus Andronicus (کا ترجمہ ۱۹۱۰ء)

میں شکسپیرین کمپنی بمبئی نے اسٹیج کیا اور غالباً اسی سبب اس ڈراما کو شکسپیر کا ترجمہ خیال کیا گیا اور کسی نہ کسی شکسپیر کے ڈراما سے زبردستی منسوب کر دیا گیا۔ اس کمپنی کے منجنگ پروپرائیٹر مشرڈی۔ کے ٹائٹل نے رومن لباس اور رومن سینری کی تیاری میں کثیر روپیہ خرچ کیا باوجود اس کے یہ ڈراما کامیاب نہ ہوا البتہ مشر ٹائٹل

Titus (کا پارٹ کرنے کی وجہ سے اور گوہر

Lavinia (کا پارٹ کرنے کی وجہ سے تھوڑی

بہت اداکاری کی خوبیاں رونما ہو گئیں۔

Romeo + Juliet (ہندوستانی

اسٹیج پر حسن و عشق کی داستان کی وجہ سے حد درجہ کامیاب رہا۔ اگرچہ

دفا کو اسی کا ترجمہ سمجھا جائے تو اردو میں اس کے چھ ترجمے ہوئے

درد نہ پانچ۔ جنون دفا کے علاوہ۔ ”بزم فانی از مہر حسن“۔ گلنار فیروزہ

از محمدی حسن حسن ”فیروز گلنار از نظیر بیگ“۔ گلنار فیروز از محمدی حسن

سیٹھ سال کے علاوہ محمد شاہ کے ترجمہ کا بھی پروفیسر یا جنگ نے ذکر کیا ہے۔ جنرم کافی کو الفریڈ کمپنی بمبئی نے ۱۸۹۷ء میں پہلی دفعہ ایڈج کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس ترجمہ میں قدیم طرز کی خلاف نہ تو کردار زیادہ کٹے گئے ہیں اور نہ کوئی فالتو ذیلی قصہ ٹھونس دیا گیا ہے۔ لیکن اس ڈراما کو تین ایکٹ کی ایک حزن انگیز طرہ بنا دیا گیا ہے۔ حالانکہ شکسپیر کی اکثر خوبیاں روند دی گئی ہیں لیکن کمپنی نے اس کی بدولت بڑی دولت کمائی۔ روپیہ کمانے کے سوا ڈراما نگار اور کمپنی کا اور کیا مقصد ہو سکتا ہے؟ محمد شاہ کا ترجمہ سن ۱۹۱۷ء میں احسن کا سن ۱۹۱۷ء میں۔ نظیریگ کا سن ۱۹۱۷ء میں اور جے۔ ال سیٹھ کا سن ۱۹۱۷ء میں ایڈج کیا گیا۔ مختلف کمپنیوں نے ان کے ذریعہ روپیہ بطور بادبود اس کے کہ کسی مترجم نے بھی شکسپیر کی پوری خوبیاں نہیں تو کم از کم تھوڑی بہت خوبیاں بھی منتقل کرنے میں کامیابی حاصل نہ کی لیکن چونکہ اس ڈراما کا موضوع و فوج جذبات۔ انتہائے عشق اور جوش جنون سے تھا اس لئے ہندوستانی پبلک نے بڑی دلچسپی کے ساتھ دیکھا۔ سرہٹی میں اس کے چار ترجمے ہوئے۔ ایک پونا کمپنی نے سن ۱۹۱۷ء میں ایڈج کیا دوسرا کانگر کا ترجمہ (Native Institution) نے اسی سال ایڈج کیا۔ تیسرا ”کرناٹک“ کا ترجمہ پٹنا کر کمپنی بمبئی نے

سن ۱۹۱۸ء میں پیش کیا اور پوچھا "چاہے خانہ" بنی اے ال ال بنی کا ترجمہ
سن ۱۹۱۸ء میں پونا کی کسی کمپنی نے ایڈج کیا۔ یہ چاروں مرٹھی ترجمے عید
مقبول ہوئے۔ بنگالی میں بھی تین ترجمے ہوئے لیکن تعجب ہے کہ کیوں
کسی پیشہ ور کمپنی نے انہیں ایڈج نہیں کیا۔ ۹

Hamlet (شیکسپیر کا مشہور ترین

ڈراما سمجھا جاتا ہے۔ ہندوستانی ایڈج پر اس کا خوب بول بالا رہا اردو
میں چار ترجمے ہوئے۔ امر ڈ علی کا "بہا نگیر" ۱۸۹۹ء میں کیلا گیا۔ منشی
محمد حسن احسن کا "خون ناحق" ۱۸۹۹ء میں۔ محمد افضل خاں کا
"ہملت" ۱۹۱۸ء میں اور نظیر بیگ کا "واقعہ بہا نگیر نا شاد" ۱۹۲۰ء میں
ایڈج کیا گیا۔ ان چاروں ترجموں میں سب سے زیادہ مشہور اور زبان زد
خاص دو نام احسن کا ترجمہ "خون ناحق" ہے اصل پلاٹ کی حد تک تو مترجم
نے شیکسپیر کی مطابقت کی کوشش کی ہے لیکن بعض ضمنی مگر ڈرامائی
اثرات کی وجہ اہم چیزوں میں کمی بیشی کی گئی جس سے ایک حد تک حزن
تاثرات اور ڈرامائی رنگ مفقود ہو گیا یا کم از کم ان میں خلل تو ضرور
ہوا۔ سنت دیرینہ کے قدم بہ قدم حل کر احسن نے ذیلی مزاحیہ قصہ اچھے
خاصہ "گور کنوں" کے سین کو چھوڑ کر ٹھونس دیا۔ ذیلی مزاحیہ قصہ اس
عروج بڑھایا گیا کہ (Moxallus) (سیلان) (یگانہ

(Ophelia) کی سہیلی سے محبت کرتا ہے۔ اوتور

(Horatio) کا بھائی بھی اس کا عاشق ہے۔

منصور (Cornelius) کا بیٹا (بھی)

(Ophelia) پر جان دیتا ہے۔ مزاحیہ کل سات سین ہیں جن

میں دو مرتبہ خود ہلٹ دکھائی دیتا ہے۔ اس ذیلی پلاٹ کا خاتمہ اس طرح ہوتا ہے کہ ہلٹ اپنے بیوتون رقیب منصور کو قتل کر دیتا ہے جب کہ وہ (Ophelia) کو اپنے مطلب پر لائیکلی زبردستی

کوشش کرتا ہے قطع نظر ذیلی پلاٹ کے اصل ڈراما کی بھی اکثر خوبیاں ترجمہ میں واضح نہ ہو سکیں۔ ہلٹ کے تعلقات (Ophelia)

اور (Gertrude) سے لطیف پیرایہ میں نہیں

بیان کئے گئے۔ ہلٹ ایک عشقیہ کا میر و معلوم ہوتا ہے اور بس۔

(Ophelia) کے کئی عاشق ہیں اور

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک ”منچلے“ کو پسند کرتی ہے اور اپنے عاشق کے جھگڑنے کی وجہ سے دیوانی ہو جاتی ہے اور ایک پل پر سے نہ محل میں کوڈ

کر جان دیدیتی ہے (Horatio) کی کوئی

شخصیت نہیں اور ”کورکنوں“ کا تو پتہ ہی نہیں۔ غرض شکسپیر کے

ڈرامے کی اصلی شان حقیقی غلط اور سچی تصویر اور اردو ترجمے میں

ڈھونڈنا سب سے بے حال ہے۔ پھر بھی خون ناحق دوسرے ترجموں کے مقابل میں بہتر ہے "خون ناحق" کی کامیابی کا ایک اور سبب کٹھاؤ کی ادکاری ہے۔ کٹھاؤ اپنے زمانہ کے مشہور ترین اکیٹر تھے انہوں نے لباس اور سیری کے معاملہ میں ہنری اردنگ کی پیروی کی۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ پرنسپل جی جی اگرا کر ایم اے نے کیا جس کو ساہو ناگر کمپنی پونانے سلسلہ میں ایڈج کیا۔ بنگالی میں "ہری راجہ" کے نام سے امر و اتانے ترجمہ اور کلاسیکل تھیٹر کلکتہ نے ۲ جون ۱۹۱۷ء کو ایڈج کیا۔ ٹائل میں اس کا ترجمہ "امالادیتا" کے نام سے پی سمنہ انے کیا جس کو "سنگن دلاس سبھا" نے ۱۹۱۷ء میں مدراس میں ایڈج کیا۔

Othello (کے چار ترجمے ہوئے۔ احمدین

خاں کا "جغتر" ۱۹۱۵ء میں ایڈج کیا گیا۔ محمدی حسن احسن کا "شہید وفا" ۱۹۱۵ء میں گوپال گوٹیل کا "اتھیلو" ۱۹۱۱ء میں اور نطر دہوی کا "شیر دل" ۱۹۱۸ء میں کھیلایا گیا ان چاروں ترجموں میں "شہید وفا" زیادہ شہرت رکھتا ہے۔ دی اسپرس و کٹوریہ کمپنی بمبئی نے ۱۹۱۷ء کو پہلی مرتبہ ایڈج کیا مشہور ادکاری جہانگیر نے اتھیلو کا پارٹ کیا تھا۔ جہانگیر کی ادکاری عام طور پر جید پسند کی گئی۔ مرہٹی میں اس کا ترجمہ "جم جارا روا" کے نام سے جی۔ بی دیوال نے کیا جس کو پونا کی مین مشہور

شیکسپیر کی خزینہ کو بگاڑ کر ایک تین ایٹم کی طریقہ بنا دیا گیا ہے۔ ہاراجتیا“
 کے مترجم ”فول“ کی شخصیت کو سمجھ نہ سکے اور ایک ذیلی مزاجیہ پلاٹ شامل
 کر کے ”فول“ کو اس کا سرو بنادیا۔ پورے چار سین رکیک۔ ناشائستہ
 اور لغو مذاق سے پُر ہیں۔ ”فول“ کو دیوانہ بنا کر ایک تہ خانہ میں بند کر دیا
 جاتا ہے۔ اہل پلاٹ میں بھی ہا بجا تبدیلی کی گئی اور خصوصاً آخر میں تو ختمیہ
 کو طریقہ میں تبدیل کر دیا گیا۔ آخر وقت لیر“ اور (Cordelia)
 بال بال بچ جاتے ہیں۔ دوسرے دغا باز اپنے کئے کی سزا بھگت کو یا تو
 خود کشی کر لیتے ہیں یا قتل کر دئے جاتے ہیں۔ اور جب دغا بازوں سے دنیا
 خالی ہو جاتی ہے تو ”لیر“ (Cordelia) کو اپنا

تاج پہنا تا ہے۔ حشر کے سفید خون“ کا خاتمہ بھی اچھا ہوتا ہے۔ اردو پر ہی
 کیا منحصر خود انگریزی میں بھی ایک عرصہ دراز تک اس ڈراما کو طریقہ میں
 منتقل کر کے اسٹیج کیا جاتا رہا۔ ٹیٹ (Tate)
 نے ۱۶۸۰ء میں ”کنگ لیر“ کے خاتمہ کو بدل کر طریقہ کیا اور تقریباً
 ۱۸۳۸ء تک ”کنگ لیر“ اسی طرح اسٹیج پر پیش ہوتا رہا۔ مشہور ترین
 اداکار مٹرٹن (Betterton)۔ گیریٹ (Garrick)

(Kembel)

اڈمنڈ کین (Edmund Kean) وغیرہ

اسی طرح ایکٹ کیا۔ ۱۸۳۶ء میں میکزٹیڈی (Macready)

() نے حزنہ کو اپنی اصلی حالت پر واپس

لوٹایا۔ اور چارلس لمیب (Charles Lamb)

نے ثابت کر دیا کہ کنگ لیر کے خاتمہ کو ہرگز نہیں بدلا جاسکتا۔ اب عام

طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ جو شخص لیر کے خاتمہ کو بدلنا چاہتا ہے

اس کو چاہئے کہ پہلے آبشار نیا گرا کے بدلنے کی کوشش کرے

(Antony + Cleopatra) کے دو ترجمے

نظر آتے ہیں۔ ایک کالی ناگن عرف زن مریدہ مصنفہ و مرتبہ منشی انور الدین

مخلص و منشی محشر صاحبان اور دوسرا کرشمہ شباب عرف مار آستین مصنفہ

ایم۔ ایچ۔ حیران ناولسٹ شکوہ آبادی عہدہ دار پولس شاگرد وائع دہلی۔

پروفیسر باجنگ نے زن مریدہ اور کالی ناگن کو دو علیحدہ علیحدہ ترجمے

لکھا ہے لیکن ہمیں سوائے مخلص اور محشر صاحبان کے کوئی اور ڈراما اس

نام کا نہیں مل سکا۔ مختصر الفاظ میں اس ترجمہ کے متعلق یہ کہا جاسکتا ہے

کہ بالکل ناقص۔ سید مجنونا۔ اور عدد درجہ غلط ہے۔ کرشمہ شباب کی بھی

یہی حالت ہے۔ اگر مصنف خود نہ لکھ دیتے تو کوئی پہچان نہیں سکتا

تھا کہ اس کا کوئی حصہ شکسپیر کے بلند پایہ ڈراما سے ترجمہ کیا گیا یا اخذ

کیا گیا۔ لطیفہ ملاحظہ ہو لکھتے ہیں:۔ ”انگریزی شاعر شکسپیر کے ڈراما

ایڈیٹور کے آپر سے بنا ہوا ڈراما کرشمہ شباب المعروف بہ مار آستین
مصنفہ حیران ناولسٹ ایڈیٹور پیرا کو آپ کاتب کی عطی
سمجھیں گے۔ سمجھ لیجئے آپ کا اختیار! لیکن ”ادبرا“ اور ”بنا ہوا“ وغیرہ کو کس
سہر تو بچے گا جس کی انگریزی دانی۔ فنی معلومات اور زبان دانی کا جال
ہو اس کا ترجمہ کچھ نہ پوچھئے کہ کیا ہو گا؟ مرہٹی میں دو ترجمے ہوئے ایک پریو
کیلکرا جس کو ساہو ناگر کمپنی پونانے سلسلہ میں ایڈیٹ کیا اور دوسرا اے۔
دی باروتے کا جو امراتی میں سلسلہ میں کھیلایا گیا۔ ان میں سٹر کیلکرا
ترجمہ زیادہ کامیاب رہا۔ بنگالی میں پرانا ترجمہ چار یہ تے کلیو پیرا کے
نام سے ترجمہ کیا جو ۱۹۱۱ء کو منرو اٹھتر کلکتہ میں ایڈیٹ کیا گیا۔ یہ ترجمہ
ہندوستانی ایڈیٹ پر کچھ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے بلکہ اس کی ایک وجہ یہ بھی
ہو کہ ”کلیو پیرا“ نیل کی ناگن کا پارٹ کرنے کے لئے کوئی موزوں
ایڈیٹر مل نہ سکی۔ اردو ترجمہ میں مس ہیرا نے پارٹ کیا تھا جو غالباً دوسری
ایڈیٹر کے مقابلہ میں زیادہ پسند کی گئی۔ مرہٹی ڈراما میں بجائے روم اور مصر
کے جنوبی اور شمالی ہندوستان دکھایا گیا اور قدیم ہندوستانی رسم کے لحاظ
سے (Octavia) سستی ہو جاتی ہے۔

Henry V (کا ترجمہ تفسیر

فرانس کے نام سے یہ تفسیر حسین ناثر متوطن قصبہ بڑولی ضلع مظفر نگر ساگر

کوئٹہ بکریہ جدید آباد کن نے کیا۔ جولائی ۱۹۱۳ء سے دسمبر ۱۹۱۳ء تک سالہ
 "الناظر" لکھنؤ میں بطور ضمیمہ شائع ہوا اور الناظر پریس امین آباد لکھنؤ میں
 باہتمام محمد حسین محوی طبع ہوا۔ مترجم نے ڈراما کو علامہ علی حیدر طباطبائی کے
 نام سے معنون کیا ہے۔ قصہ میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کی گئی اور کوشش کی گئی
 ہے کہ اردو میں اصل ڈرامہ کا پورا پورا لطف آئے کہیں کہیں فقرہوں کے ترجمے میں قدر
 تصرف برتا گیا لیکن وہ بھی زبان اور بیان کی خوبیوں میں اضافہ کرنے کی
 خواہش میں۔ فلوئین اور میکورلین کی گفتگو کے بارے میں لکھتے ہیں:-
 فلوئین چونکہ ویش ہے حرف بی (۱۵) اور ڈی (۱۵)
 ایک انگریز کی طرح ادا نہیں کر سکتا اس لئے (۱۵) کو
 (۱۵) کہتا ہے اور اکثر الفاظ بے محل بول جاتا ہے جس کا
 لطف اصل ڈراما دیکھنے والے ہی پاسکتے ہیں۔ ہو سکتا تھا کہ فلوئین کو
 پجلی یا پوربی افسر قرار دیکر اس کی تقریروں کا پنجابی یا پوربی لغت میں
 ترجمہ کیا جاتا مگر بالفعل میں ایسا کرنے سے بوجہ باز رہا آئندہ اڈیشن میں
 اگر مناسب سمجھا گیا تو فلوئین سے پوربی میں میکورلین سے پنجابی میں او
 لٹکے سے دکنی لغت میں باتیں کرائیں گے۔

(Julius Caesar) کا ترجمہ سید فضل حسین

بنے کیا اور یہ سرپرستی سررشتہ تعلیمات سرکار مالی حیدر آباد کن ۱۹۱۳ء میں

اختر دکن پریس فضل گنج حیدر آباد دکن سے شائع کیا۔ ترجمہ کی غرض خود ترجمہ
 ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں :- ”اس ترجمہ سے میری غرض اپنی زبان کو
 خدمت ادا کرنے کے علاوہ یہ بھی ہے کہ طلباء اور ایسے اہل ذوق اور سخن
 پرورد حضرات کیلئے ملک الشعراء انگلستان کے کمال سے بہرہ اندوز ہونے
 کا ذریعہ ہیا کروں جو انگریزی زبان سے واقف نہیں ہیں۔ اس کے
 مطالعہ اور عام اشاعت سے اردو خواں پہلک کو فن ڈراما کی حقیقی عظمت
 اور اس کے صحیح اصول سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ کیا عجب ہے کہ
 آئندہ ہمارے تھیٹروں میں مغرب اخلاق کھیلوں اور ناقص ترجموں کے
 بجائے تاریخی اور اخلاقی کھیل دکھائے جانے لگیں جو ملک کی ترقی و
 معاشرتی اصلاح و ترقی کا بہت بڑا ذریعہ بن جائے۔“ اس ڈراما
 میں دو تقریریں شامل ہیں ایک علامہ علی حیدر طباطبائی کی اور دوسری
 مولوی وحید الدین سلیم کی۔ طباطبائی اور سلیم کو ترجمہ دکھلایا گیا اور انہوں
 نے بعض بعض جگہ مفید مشورے بھی دئے جس کو مترجم نے شکریہ کیساتھ
 قبول کئے۔ طباطبائی لکھتے ہیں :- ”اردو میں اس کا ترجمہ سید تقی حسین
 نے بہت خوبی کے ساتھ کیا ہے اور اول سے آخر تک نچا نچا مجھے سنایا۔
 میرے نزدیک داد اور مبارک باد کے مستحق ہیں۔“ اور سلیم لکھتے ہیں :-
 ”ترجمہ صاف سلیس اور واضح ہے۔ لاٹینی نام جو قصہ میں ہیں

ان کو اردو میں کچھ اس طرح ڈھالنا چاہئے کہ وہ حاضرین کو یاد رہیں اور اگر ضرورت ہو تو چارے ادب کا جز بن سکیں جیسا کہ عربوں نے اب سے پہلے یونانی اور لاطینی ناموں کو عربی زبان کے سانچہ میں ڈھالا ہے۔
 پتفضل حسین صاحب کے دونوں ترجمے اس لحاظ سے قابل قدر ہیں کہ آپ نے پرانے ترجموں کی طرح اپنی طرف سے اہل ڈراما میں کمی مٹانی کی اور اس طرح شکسپر کی پوری پوری جھلک دکھانے کی حتی الامکان کوشش کی اور اس وجہ سے بھی لائق داد ہیں کہ آپ نے اہل ڈراموں کو فور سے پڑھا اور نہایت کاوش کے ساتھ ان کی خوبیوں کو اردو میں منتقل کرنے کی سعی کی۔

Love's Labour's Lost کا ترجمہ

عکبر سلیمان نے "یاروں کی محنت برباد" کے نام سے کیا یہ قدیم ترجمہ ہے اور قدیم طرز کے ترجموں کی ساری خصوصیتیں اس میں موجود ہیں۔

All as well that ends well کا ترجمہ

"حسن آرا" ہے جس کو پارسی کمپنی بمبئی نے سن ۱۹۱۸ء میں ایڈج کیا۔ اس ترجمہ میں بھی پرانی طرز کی پیروی کی گئی ہے اور کوئی خوبی نظر نہیں آتی۔

دوسرے قدیم ترجمے

یہ قاعدہ کی بات ہے کہ ہر زبان اپنے ابتدائی مدارج میں دوسری زبانوں کا سہارا ڈھونڈھتی ہے۔ یہ زبانیں یا تو اس کی ہمسایہ ہوتی ہیں یا وہ جن کی وجہ سے اس کا وجود عمل میں آیا ہو۔ بہر حال یہ ضرور ہے کہ جب تک دوسری ترقی یافتہ زبانوں کی خوشہ چینی نہ کرے کوئی زبان علمی و ادبی ذخیرہ تیار نہیں کر سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کی ساری زبانیں ایک دوسرے کی محتاج توجہ اور زیر بار احسان رہی ہیں۔ ان دنوں جب کہ لاطینی زبان کا بول بالا تھا اور ایک طرف وہ مقدس زبان تھی، کانگریز کوئی تھی اور دوسری طرف علمی و ادبی سرمایہ اپنے دامن نکلے رکھنے کا دعویٰ منہر کے گوشہ گوشہ سے سوکھی زبانیں نکل پڑیں اور لاطینی چشمہ سے سیراب ہوئیں۔ زبان کے اثر کے ساتھ ساتھ لاطینی علوم و فنون کا چرہ بہ

ی ہر زبان میں اتر گیا اور ان کے قواعد و ضوابط کو مشعل ہدایت بنا کر ادبی شاہراہ پر قدم رکھا گیا۔

اسی اصول کے تحت اردو اپنے ابتدائی دور میں عربی - فارسی - انگریزی کے علاوہ مقامی زبانوں کی خوشہ چینی کرتی رہی لیکن اتفاق کی کرشمہ سازی دیکھئے کہ اردو پر عربی فارسی کا جتنا اثر ہوا اتنا مقامی زبانوں کا نہ ہوا۔ اس کی وجہ ایک تو یہ ہوئی کہ اردو کی پیدائش کے وقت ہندوستان کی مابینا زبان سنسکرت مردہ ہو چکی تھی اور گو کہ اس میں ادب کے پیش بہا خزانے دفن تھے لیکن اردو کے فنون نے گڑے مردے اکیر نے پسند نہ کیے۔ دوسری وجہ یہ ہوئی کہ مسلمان جو فاتح کی حیثیت سے ہندوستان میں داخل ہوئے تھے ان کی زبان کے آگے مقامی زبانیں اپنا پرچم لہرانہ سکیں۔ اور ہندوستانیوں نے اپنی زبان چھوڑ کر فاتحین کی زبان سیکھنی شروع کی۔ ان کے روایات میں دلچسپی لی اور ان کے علوم و فنون حاصل کیے۔ ظاہر ہے کہ اس فکر میں رہ کر ہندوستانیوں نے اردو کا دامن جو کہ خالص ہندوستانی زبان تھی سنسکرت یا دوسری مقامی زبانوں کے گنجینہ سے مالا مال نہ کیا اور وہ ایسا نہ کرنے میں ایک حد تک مجبور بھی تھے۔ تیسری وجہ یہ ہوئی کہ مسلمان مقامی زبانوں سے نا آشنا ہونے کی وجہ سے خود دوسری زبانوں سے اردو کے دامن تہی کے لئے کچھ حاصل نہ کر سکے۔ یہ کام تو ان

پتہ توں لوہاں و آف کاروں کا ہتا جنہیں اردو کی سرپرستی کا بھی شرف حاصل تھا اور مقامی زبانوں کے خزانے کی کلید بھی ہاتھوں میں تھی کہ وہ اردو کو اس کا پسندیدہ ایشیائی حق دلانے لگے جیسا کہ اوپر بیان ہو چکا ہے وہ اپنے اس خوش گوار فرض کی پابجائی سے مغدور تھے۔

چونکہ عربی، فارسی اور اسلامی لٹریچر میں ڈراما کا فقدان تھا اور اس کو لہو و لعب کا مرادف خیال کیا جاتا تھا اسی لیے اردو بھی ڈراما سے عہد یوں تک نا آشنا رہی حالانکہ مقامی زبانوں میں خصوصاً سنسکرت میں ڈراما کی صنف شاہکار کا درجہ رکھتی تھی مگر اس سے اخذ اور ترجمہ ایک زمانہ دراز تک نہیں کیا گیا۔ بالآخر جب اردو کے محسنوں نے دیکھا کہ اگر سنسکرت کے چرخ سے اردو کا چراغ نہ جلایا جائے تو ڈراما کی صنف ہمیشہ کیلئے تاریک رہے گی۔ سب سے پہلا ترجمہ اگر اس کو ترجمہ کہا جاسکے تو نواز کا ہے۔ فرخ سیرر رحمۃ اللہ علیہ کے زمانہ میں اس نے سکنتلا سے ترجمہ یا اس سے اخذ کیے ڈراما ترتیب دیا۔ کہا جاتا ہے کہ فرخ سیر کے ایک فوجی سردار مولیٰ خاں ولد فدائی خاں کے حکم سے یہ ترجمہ ہوا تھا۔ اور مولیٰ خاں نے جس کو جنگی کارگزاری اور ایک لڑائی جیتنے کے صلے میں عظیم خاں کا خطاب ملا تھا اپنے خطاب پانے کی یادگار میں یہ ترجمہ کرایا۔

تو اپنے سکنتلا کو سنسکرت سے ہندی میں منتقل کیا اور سنسکرت میں ملا
کاظم علی جوآن زورٹ ولیم کالج کے مشہور مترجم نے تو آاز کے ہندی اڈیشن
کا سلیس اردو میں ترجمہ کیا۔ سنسکرت میں گل کرست کی بیاض ہندی
میں اس کا ایک طویل اقتباس شائع ہوا۔ اس کی پہلی اشاعت سنسکرت
میں ہوئی اور اس وقت جوآن نے اس کی نظر ثانی کر کے تھوڑا سا اضافہ
کیا۔ چنانچہ دیباچہ میں اپنا حال اور سکنتلا کے ترجمہ کا ذکر اس طرح بیان
کرتے ہیں :-

”کر نل اسکاٹ صاحب جو لکھنؤ کے بڑے صاحب ہیں۔ انہوں نے
سبب الطلب گورنمنٹل بہادر دام ملکہ کے سنسکرت میں کتنے
شاعروں کو سرکار عالی کے ملازموں میں سرفراز فرما کر انہیں
لکھنؤ کو روانہ کیا۔ ان میں احقر بھی یہاں وارد ہوا اور موافق
حکم حضور خدمت میں مدرس مدرسہ ہندی کی جو صاحب والا
مناقب جان گل کرست صاحب بہادر دام ظلہ ہیں شرف اندوز
ہوا۔ دوسرے ہی دن انہوں نے مہربانی و الطاف سے
ارشاد فرمایا کہ سکو نتولا کا ترجمہ اپنی زبان کے موافق کراؤ
تو لال جی کب کو حکم کیا کہ بلاناغہ لکھایا کرے۔ اگر کچھ بھی
سو انظم کے شعر کی مشق نہ تھی لیکن خدا کے فضل سے بچہ بی

انصرام ہوا کہ جس نے سنا پسند کیا اور اچھا کہا بہت سا پڑھنے لکھنے میں آیا
 اور کچھ چپ کر اتفاقات سے رہ گیا۔ ان دنوں میں کہ سلسلہ میں اور
 احقر قرآن شریف کے ہندی ترجمہ کا محاورہ درست کرتا ہے۔ صاحب
 مدوح نے فرمایا ہم چاہتے ہیں کہ اب اس کتاب کو چھو ادیں منظر
 ثانی لازم ہے اور اس کب کو فرمایا کہ تم بھی اس کتاب سے مقابلہ کرو
 کہ اگر کہیں مطلب کی کمی بیشی ہوئی ہو نہ رہے۔ چنانچہ ہم ان
 کا فرمایا بجالاتے۔ پھر موافق حکم صاحب کے بندے نے تھوڑا سا
 دیباچہ اور بھی لکھا۔“

نواز کا مرتبہ نسخہ کبیت اور دہروں میں تھا اور اردو میں اس کا ٹھو بہو
 ترجمہ شکل تھا اس لئے جو آن نے مولف طبقات الشعراء کے خیال کے مطابق
 مہاجرات کے انداز میں ترجمہ کیا۔ سارا قصہ نشر میں ہے اور مجاہدوں
 اور کبیت کے معاوضہ میں اپنے اشعار لکھ دئے ہیں۔ چونکہ جو آن نے سکنتلا
 کا ترجمہ سنسکرت سے نہیں کیا اسی وجہ سے اہل کتاب کا لطف اردو میں منتقل
 نہ ہو سکا۔ پھر بھی کاظم علی جو آن کو ایک خاص درجہ اور ایک خاص اہمیت
 حاصل ہے کیونکہ انہوں نے سب سے پہلے اردو کی اس کمزور صنف کی طرف توجہ
 کی۔ کاش یہ سلسلہ برابر جاری رہتا اور اردو کا دامن سنسکرت ڈراموں
 کے سد ابھار پھولوں سے رشک ارم نظر آتا۔ جو آن کے ”سکنتلانامک“ کے

بہت کم زمین بنائی ہے۔ غالباً اس کا دوسرا ڈیشن وہی ہے جو ڈاکٹر
مگل کو بیٹ نے اپنی کتاب مکالمات کے ساتھ بطور ضمیمہ ۱۸۲۶ء میں لندن
سے شائع کیا تھا۔ تیسرا ڈیشن بھی سے بہن جی دو ساجی نے ۱۸۳۷ء میں
شائع کیا اور چوتھہ میں لکھنؤ سے ایک ڈیشن اور نکلا۔ آج کل اس
کے نیچے کچھ پاپ ہیں۔ مولوی سید محمد صاحب ایم۔ اے کو اس کا ایک نسخہ
مولوی سید رفیع محمد صاحب بگرامی کے کتب خانہ "سید علی حسن مموریل لائبریری"
میں دستیاب ہوا اور قابل مولف نے ذیل کا اقتباس اپنی کتاب "ارباب
نثر اردو میں اسی حوالہ سے نقل کیا ہے:-

ایکے زمانہ میں دو امیر نام ایک شخص تھا۔ شہر کو چھوڑ کر جنگل میں
رہا کرتا تھا اور اپنے طور کی عبارت و ریاضت دن رات کیا کرتا تھا۔
اپنے صاحب کی بندگی میں تن بدن کی اسے کچھ خبر نہ تھی سوا اسی
کے تصور کے کبھی نگاہ ادھر ادھر نہ تھی یہاں تک دہلا پے سے
لٹا تھا کہ پھپھانا نہ جاتا تھا۔

بدن سو کہہ کر اس کا کاٹنا ہوا تھا ریاضت کے مارے وہ جیتا ہوا تھا

ابن دکنوں سے اس کو کبھی ایک دم آرام نہ تھا۔ سوا اٹھانے ان

جھاڑوں کے کچھ کام نہ تھا تا کہ اس خاکساری سے آرزو دل کی

بڑا رہے اور رخت سے دعا کا پھل پاوے۔ ایسا ہوگ کیا۔ ایسا

آسن مٹیا نزدیک تھا کہ ہندگی کے زور سے راجہ اندر کی سنگھیا سن
 چھین لے جتنے تیرتہ تھے ان سب میں گیا شہر شہر دریا دی گھاٹ
 گھاٹ پیکر اکر تا پھر نہ چھوڑا کسی ندی کا کنارہ جس جگہ میں کسی
 درخت تلے ذرا بیٹھا گردا گرد آگ جلاتا۔ پھر اپنے تیش اٹھا لکھاتا۔
 دم بدم دھواں منہ میں لیا کرتا تھا۔ پتیشیا اس طرح کیا کرتا غرض
 ان تپشوی کا یہی حال تھا۔ آٹھوں پہر تپ چپ کا خیال تھا۔
 چونکہ برس تلک وہ بیابان نورد تھا۔ سر سے لگا کر پاؤں تلک
 گرد کرتا تھا۔ بناس پتی کھاتا رہتا۔ بھوک پیاس کی ایذا میں رہتا
 اور رُو بہ آفتاب ہو کر رہے

گرمیوں میں وہ جگر تفتہ بھلا کر گردا لگ بیٹھا تھا دھیر دھیر راکھ کا آؤنے لفظ
 اور جالوں میں گلے تک پانی میں ہو کر کھل چپ کیا کرتا تھا شوق دل سے ہر شام وہ
 ایسی باتیں سن کر راجہ اندر کو بہت سوچ پڑا ڈر دل میں ہوا۔
 اس کے اس جوگ کو توڑنے کیلئے منو کا پری کو بلا کر بہت سی
 آؤ بھگت کی اور یہ احوال ظاہر کیا۔ وہ راجہ کے حسن سلوک سے
 بہت خوش ہوئی اور اس مطلب کے سننے ہی یوں بولی کہ
 میں وہ پری ہوں کہ اگر میرا سایہ برہما بشنو جہاد یو پر پڑے
 دیوانے ہو جائیں گے

جو دے ہو دین جیستی تو میں کروں دم میری یاد میں بھولیں سب اپنے کام
یہ اسی ہیں جادو بھری آنکھ لڑیاں رہے دیکھ کر ان کو سدھ بدھ کہاں
یہ احوال جب ایسے لوگوں کا ہو رکھیں پاکدامن میں کب اور کو

دوسو آتر کو ایک پل میں اپنے پر دیوانہ کر لوں۔ تمام عمر کو شقہ کی جاگہ
یہ کھنگ کا ٹیکہ ماتھے پر دھروں۔ جو گی یا جیتی تین طبق میں کون
ایسا ہے جو مجھ سے آپ کو بچا لے۔ اس کو تو میں ایک دم میں
اور کا کچھ اور کر دوں۔ قسم ہے ہمارا ج کی اگر اسے کام کے بس
کر اگلیوں پر نہ پھاؤں تو اپنا نام منو کا نہ رکھواؤں۔ وہ ایک
ایسا ستارہ تھی کہ تمام عالم کو جس نے روشن کر دیا۔ نس پر سولہ
سنگار بارہ ابھرن جو اس نے سر سے پاؤں تلک کئے دن کو
تو سورج اس کا جلوہ دیکھ کر رشک کی آگ جلا اور رات کو
چاند خیرت سے دلغ ہو کر ستاروں کے انگاروں پر ٹوٹا۔

ترجمہ کی زبان نہایت سلیس اور صاف ہے۔ گو عبارت متعفی ہے جس
سے ایک خاص قسم کا تکلف اور تصنع پیدا ہو گیا ہے مگر زبان کی صفائی
نے اس عیب کو بڑی حد تک چھپا دیا۔ تعقید یا اس قسم کے دوسرے
تکلفات کم ہیں۔ ہاں ہندی الفاظ مترجم نے دل کھول کر استعمال کئے
ہیں وہ ہندی سے ترجمہ کر رہے تھے اور چونکہ ان کے سامنے ہندی کے

میش بہا القاط کا ذخیرہ تھا اس لئے وہ ان کے استعمال سے بچ نہ سکے۔
پھر بھی انہوں نے ان کے استعمال میں بہت احتیاط سے کام لیا ہے۔ جاد
یجا مٹونس ٹھانس اور بہتات سے احتراز کیا۔ دراصل ان کی مہمانداری
بڑی خوبی ہو گئی جس سے ترجمہ میں چار چاند لگ گئے۔

جیسا کہ کاظم علی نے خود بیان کیا ہے للوالال نے انہیں اس
ترجمہ میں بڑی مدد دی حقیقت یہ ہے کہ ان کی مدد کے بغیر یہیل منڈ
پڑھ نہ سکتی تھی۔ سکنتلا کو اور بھی لوگوں نے بعد میں اردو کا جامہ پہنایا
ان میں سے ہم صرف تین کا ذکر کریں گے۔ ایک سید محمد تقی ہیں جنہوں
نے ”رہش گلزار“ کے نام سے مثنوی کی قدیم طرز پر پرانی لیکچر پٹی ہے
دوسرا ترجمہ منشی اقبال درما سحر نے ”مثنوی سحر“ کے نام سے کیا۔ غالب
مترجم کے پیش نظر ”مثنوی گلزار نسیم“ تھی کیونکہ انہوں نے ہو بہو اسی
کا چربہ اتارا ہے۔ گو یہ ایک حد تک صحیح ہے کہ سکنتلا کے ترجمہ کی منتخل
نہیں ہو سکتی بلکہ نظم کی لطافت ہی شاعرانہ نازک خیالیوں کو منتقل
کرنے کے لئے زیادہ آموزوں ہے لیکن نظم کی پابندیوں کی وجہ سے
ترجمہ کا اصلی لطف نہیں آ سکتا۔ بڑے سے بڑے قادر الکلام شاعر
کے لئے بھی نظم میں اہل کے مطابق جوں کاتوں اور بغیر کمی بیشی کے
ترجمہ کرنا جوئے شیر بہانے سے کم نہیں۔ ہمارے خیال میں یہ دونوں

ترجمہ بحیثیت ترجموں کے زیادہ واقع نہیں کیونکہ ان میں اہل کی جھلک بہت کم نمایاں ہے۔

تیسرا ترجمہ نشر میں ہے۔ اکیسربا لکھوٹی نے سکنتلا کا ترجمہ مکشودہ انگلوٹھی کے نام سے حوالہ میں سو ترمنڈی لاہور سے شائع کیا۔ دیباچہ میں ترجمہ سے متعلق لکھتے ہیں:-

”ناظرین! آپ پر یہ تجویز تو روشن ہو گا کہ ہماری سنسکرت لٹریچر میں کیسے کیسے قیمتی اور بے ہار تن کس سپرسی کی حالت میں پڑے ہیں..... یوں پہلے بھی سکنتلا نامک کا اردو ترجمہ اردو لباس میں فروخت ہوتا ہے مگر چونکہ اس میں پنڈت کا لید اس کے باریک مسائل اور خوبیوں کا اس میں نام و نشان نہیں بلکہ یہ کہو کہ وہ نامک سکنتلا کی ایک جھوٹی تصویر ہے.....“

پنجاب میں ہندی کا رواج نہ ہونیکمی وجہ سے میرے دل میں اس نامک کو اردو لباس پہنانے کا خیال پیدا ہوا..... میں نے مصنف کے خیالات کو حرف بہ حرف اردو وال اصحاب کی خدمت میں پیش کرنا ضروری خیال کیا..... اگر اس کی ناظرین نے قدر کی تو مصنف مذکور کی دوسری

تصنیف میگھ و دت ہدیہ ناظرین کرنیکی کوشش کروں گا۔
ہم نے یہاں صرف وہی جملے نقل کئے جن سے مترجم کے خیالات کی
ترجمانی ہوتی ہے اور جن سے مترجم کی لیاقت علمی یا مذاق کا پتہ چلتا ہے
مترجم کا بیان ہے کہ انہوں نے ”حرف بہ حرف“ ترجمہ کرنیکی کوشش کی
ہمارے خیال میں اگر یہ قول ”حرف بہ حرف“ صحیح نہیں تو کم از کم بڑی
حد تک صحیح ہے۔ لیکن ”کالیداس کے باریک مسائل اور خوبیاں“ اچھی
طرح نمایاں نہیں ہو سکیں۔ کیونکہ ترجمہ کی اہل خوبی ”حرف بہ حرف“ ترجمہ
نہیں بلکہ خیالات اور طرز ادا کی ہو بہو ترجمانی ہے اس کے لئے نہ صرف
مصنف کے خیالات کو کما حقہ سمجھنے کی ضرورت ہے بلکہ ان کو منتقل
کرنے کے لئے زبان و بیان پر پوری قدرت لازمی ہے۔ مندرجہ بالا
اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ مترجم زبان اور بیان پر حاوی نہیں
تمہید کی غلطیوں کے علاوہ اہل ترجمہ کی لغزشیں ملاحظہ ہوں صفحہ ۹
چملا۔ اس نے اپنی غیر حاضری میں تمام ہانوں کی خاطر
داری اپنی لڑکی کے سپرد کی ہوئی ہے۔
بادشاہ۔ اچھا ہم اس کو ملین گے۔
صفحہ ۱۰۔ بادشاہ۔ اور ہرن مرغزاروں میں جن کا گھاس
تازہ کٹا ہوا ہے۔

بادشاہ - گھوڑوں کو پانی پلا لو اور ان کی خبر داری کر تب
 تک کہ ہم اس کٹیا کے گوشہ نشینوں کی زیارت کر آویں
 بادشاہ - یہاں میرے کان میں جوش محبت کی کون پھونک
 مارتا ہے

صفحہ ۱۸ - پریم دوا - تم نے دو پودوں کو میری خاطر پانی دینے کا
 اقرار کیا ہوا ہے

مختصر یہ کہ ترجمہ کی زبان غلط ہے - روانی اور شستگی کا خیال
 نہیں رکھا گیا - پھر بھی - ظاہر ہے کہ ترجمہ محنت سے کیا گیا ہے اور
 باوجود زبان اور بیان پر قدرت حاصل نہ ہونیکے مہاشہ کا لید اس
 کی ایک جھلک دکھادی -

اب ہم کلید اس کے دوسرے مشہور ڈراما "دکرم اروسی" کا
 ذکر کریں گے جس کا ترجمہ مولوی عزیز مرزا صاحب بی - اسے جج ہائیکورٹ
 حیدر آباد کن نے سلسلہ میں کیا اور شمسی مطبع آگرہ میں چھپوا کر
 شائع کیا مولوی صاحب نے کتاب کے شروع میں ایک دلچسپ مقدمہ
 بھی لکھا ہے جس میں ڈراما کی ابتدا - یونانی اور ہندوستانی ڈراما -
 کا لید اس اور بھو بھوتی پر تبصرہ اور دکرم اروسی کا کا لید اس کے
 ڈراموں میں درجہ دکھایا ہے - دکرم اروسی کا لید اس کے بعد مشہور

اور قبول ڈراموں میں سے ہے۔ اس کا تعلق جذبات عشق سے ہے۔
 حسن بیان شمعگی اور شیرین زبانی کے لحاظ سے اس کا درجہ سکنتلا
 کے برابر ہے۔ پروفیسر ولسن کے الفاظ میں "نازک خیالی اور طرز ادا کو
 پیش نظر رکھ کر ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا کوئی آسان کام نہیں ہے۔
 اچھوتی اور نادریہ ہیں۔ مناظر قدرت کی جیتی جاگتی تصویریں۔ مکالمہ
 میں ضرب الاشمال اور کارآمد کلیہ کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ قصہ بھی
 پُر لطف ہے اور آخر تک دلچسپی برابر قائم رہتی ہے۔

یکم مئی ۱۹۱۷ء میں ترجمہ کیا گیا لیکن بعض دشواریوں کی وجہ
 سے مکالمہ سے پہلے شائع نہیں ہو سکا۔ مترجم کے قول کے مطابق
 ترجمہ میں قدم قدم پر دقتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کیونکہ مترجم سنسکرت
 سے صرف اس قدر آشنا تھے کہ عبارت پڑھ لیتے لیکن رموز و نکات کے
 پوری طرح سمجھنے سے قاصر تھے۔ اور بدقسمتی سے ان دنوں جب کہ ترجمہ
 کر رہے تھے وہ "بیئر" (ریاست حیدرآباد دکن کا ایک ضلع) میں تھے
 جہاں کوئی عالم دفاضل نیڈت مل نہ سکا۔ اس لئے انگریزی ترجمہ
 پیش نظر رکھا گیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ جہاں تک ممکن ہو سکا
 اصل سنسکرت سے بھی مقابلہ کیا گیا ڈراما میں جا بجا نوٹ دے گئے
 ہیں جن کی مدد سے "دیو بانی" کے قصوں اور مصنف کا مفہوم سمجھنے

میں آسانی ہوتی ہے۔

ترجمہ شمسہ اور رفتہ زبان میں ہے اور بڑی احتیاط سے کیا گیا ہے۔
 کالیداس کے اردو ترجموں میں مولوی صاحب کا ترجمہ ایک خاصہ کی خیر ہے۔
 کیا بلحاظ زبان اور کیا بلحاظ طرز ادا بڑی حد تک کامیاب ہے۔ نمونہ کے
 طور پر ذیل میں ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔ پر در آدس اپنی مشوقہ
 کو کہو کے اس کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ دیوانہ وار صحرانوردی کرتا
 ہے اور جنگل میں ایک ایک چیز سے اپنی دلربا کا پتہ پوچھتا ہے۔
 مور کے قریب جا کر سلام کرتا ہے :-

”اوسیا ہی مائل تیلی گردن اور سپید کوٹوں کی آنکھوں والے
 پرندے تو نے اس جنگل میں کہیں میری دلربا صراحی دار
 گردن اور لمبھوٹی آنکھوں والی رینیلی کو دیکھا ہے؟ کیونکہ
 وہ حقیقت میں دیکھنے کے قابل ہے۔ ہیں یہ کیا وہ تو طس
 سے مس بھی نہ ہوا بلکہ اٹا ناپے لگا آخر اس خوشی کا کیا
 سبب ہے۔ میں سمجھا بات یہ ہے کہ میری سندری کے غائب
 ہو جانے کی وجہ سے اس کو موقع مل گیا کہ اپنے پیروں کی
 نسبت جو بوتلموں بادلوں کی طرح خوشنما اور نسیم سحری
 کے ہلکے جھونکوں سے دلق گردانی میں مصروف ہیں یکتائی

کادوئی کہے۔ کیونکہ اگر وہ میری دلفریب بالوں والی ہوتی تو
اس کے چوہوں سے سجے ہوئے جوڑے کے مقابلہ میں جس کی
گرہ خوش فطیوں میں کھل گئی ہوتی بڑے بول کا کیونکر موقع
ملتا۔

اب ہم گولڈ اسمتھ (Goldsmith) کے
”نشی اسٹوپس ٹو کانکر“ (She Stops to Conquer) اور
شملر کے ڈراما کے ترجموں کا ذکر کریں گے۔

گولڈ اسمتھ کا نشی اسٹوپس ٹو کانکر ایک معرکہ کی چیز ہے۔ شوخی اور
ظرافت طعن اور طنز ہے کہ مصنف کی طرز تحریر اور انداز بیان کی نمایاں خصوصیتیں
ہیں اس ڈراما میں کوٹ کوٹ کر بھری ہیں۔ مسئلہ میں یہ ڈراما لکھنا
شروع کیا گیا اور پندرہویں مارچ ۱۷۷۴ء کو پہلی مرتبہ اسٹیج کیا گیا۔ اور
کامیابی کی انتہا یہ ہوئی کہ خود شہنشاہ جارج سوم نے اسے ملاحظہ فرمایا اور
اظہارِ خوشنودی کیا۔ اس کا ترجمہ منشی جے نرائن صاحب درما اثر نے
”شخیر“ کے نام سے حسب فرمائش بابو ہرچند اس بہار گویندر بہار گو
اسکول بک ڈپو نمبر ۱۵۰-۱۱ میں آباد پارک لکھنؤ کیا۔

ڈراما میں شہر اور دیہات کی طرز معاشرت کا فرق نمایاں کیا گیا
ہے اور غریب دیہاتیوں کی سادگی آمیز غلطیاں اور شہر والوں کا انہیں

چٹکیوں میں اڑانا دکھایا گیا ہے۔ گو مترجم نے محنت سے ترجمہ کیا ہے لیکن گولڈ اسمتھ کے چبھتے ہوئے فقروں اور شوخی کو اردو میں منتقل کرنے میں کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ فرائج کا ترجمہ جتنا مشکل ہے ہر ذوق سلیم رکھنے والا جانتا ہے اور پھر کالموں میں بیساختہ پن اور روزمرہ کا چٹخارا دیتا بچہ شکل ہے۔ چونکہ مترجم کو زبان اور بیان پر کامل قدرت حاصل نہیں اسی سبب سے وہ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ پھر بھی جہاں تک ہو سکا انہوں نے اہل کتاب سامنے رکھ کر سادہ ترجمہ کر دیا۔

شکر کا ترجمہ ”محبوبہ جرمن“ کے نام سے باقی صاحب نے کیا۔ اس ڈراما کا ترجمہ ”الگزینڈر ڈوما“ نے بھی فرانسیسی میں کیا ہے جس سے اس کی کامیابی کا پتہ چلتا ہے۔ ڈراما اخلاقی ہے اور عورتوں کی حفت و عصمت کی خوبی اور ان کی نسائی کمزوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ فرڈیننڈ دہیرڈ کا باپ اس کو اپنی پسند کی لڑکی سے شادی کی اجازت نہیں دیتا محض اس وجہ سے کہ لڑکی غریب ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ لڑکی (دہیرڈن) اور اس کے باپ پر طرح طرح کے مظالم توڑتا ہے کہ وہ مجبور ہو کر فرڈیننڈ کو نکاسا جواب دیدیں مگر محبت اندھی ہے اور وہ امیر و غریب اور نیک و بد میں امتیاز نہیں کرتی اس لئے لڑکی اپنے عشق میں ثابت قدم رہتی ہے اور اپنے عاشق کو نکاسا جواب دیتے

ہتر اپنی ناخوشگوار زندگی کا خاتمہ کر لیتا سمجھتی ہے اور زہر کھا کر مر جاتی ہے۔ فرزند بھی ایک کامیاب عاشق کی طرح لونی کے بعد دنیا میں رہنا پسند نہیں کرتا اور اپنی زندگی کا خاتمہ کر لیتا ہے۔ اس طرح ڈراما کا مقصد جو کہ سچی محبت اور امتیاز ماوتو کا مٹانا تھا پوری طرح حاصل ہو گیا۔

ڈراما میں جا بجا اخلاقی نکتے بیان کئے گئے جن کے چند نمونے
ہاں پیش کرنا خالی از دلچسپی نہ ہو گا۔۔

”خداوند تعالیٰ کے یہاں عورتیں اپنی لڑکیوں کی پاکدامنی
کی جواب دہ ہیں۔ جو عیب ان کی دامن عفت کو آلودہ کرے گا
اس کا مواخذہ ماٹوں سے کیا جائیگا۔۔۔۔۔

”بیرن آئیگا تو میں دروازہ کی طرف اشارہ کر کے
کہوں گا کہ بڑھئی نے یہ دروازہ ان لوگوں کے لئے بنایا
ہے جو بے غرض فاسد میرے گھر میں آئیں لیکن جو خفاں
کہ مقاصد بدرکھتے ہیں انہیں چاہئے کہ وہ اس دروازہ سے
چلے جائیں اور پھر نہ لوٹیں کیونکہ پھر یہ دروازہ نہ کھولا
جائیگا۔۔۔۔۔

”مجھے گوارا ہے کہ ہر شخص کے آگے دست گدائی

دراز کروں۔ بازاروں اور محلوں میں گاتا پھروں۔ آتے جانے والے سے صدقہ و نصیرات مانگوں بجائے اس کے کہ اس تنگ و بخلت پر راضی ہو کر آزادی سے بیرن کی خالص اشتریاں

لوں

Charlie's Aunt کا ترجمہ "دل کی پیاس" کیا گیا۔ ترجمہ وہی پرانی طرز پر کیا گیا اور اس قدر کمی بیشی کی گئی کہ ڈراما اپنی اصلی حالت پر باقی نہ رہ سکا۔ مدن تھپیرز کی جانب سے کلکتہ میں اسٹیج کیا گیا اور کافی مشہور ہوا۔ اس کی کامیابی دراصل ماسٹر موہن کی وجہ سے ہوئی جو اس وقت عوام میں کافی ہولغریز تھے۔ ماسٹر موہن اب بھی اردو ڈراموں میں پارٹ کرتے ہیں اور حال ہی میں انہوں نے آغا حشر کے ڈراما "قسمت کا شکار" میں اداکاری کی ہے۔

The Jewess کے دو ترجمے ہیں۔ ایک "کرشمہ قدرت" دوسرا "یہودی کی لڑکی"۔ کرشمہ قدرت عرف اپنی یا پرائی کے نام سے منشی طالب نے ترجمہ کیا اور وکٹوریہ کمپنی بمبئی نے ۱۹۱۱ء میں اسٹیج کیا۔ طالب کہنے مشق ڈراما نویس تھے اور وکٹوریہ کمپنی بمبئی میں خاصی شہرت رکھتی تھی دونوں نے مل جل کر

ترجمہ کو مشہور کیا۔ دوسرا ترجمہ یہودی کی لڑکی کے نام سے آغا حشر نے کیا۔ یہ ڈراما کٹھاؤں نے بھی کیا اور الفریڈ کمپنی بمبئی نے بھی ۱۹۱۸ء میں پیش کیا۔ حال میں اسی کو اپریل کمپنی نے ٹاکی بنایا۔ لوگوں نے اسٹیج پر دیکھا اور ٹاکی کی شکل میں ہفتوں بلکہ مہینوں تک دیکھا جو یقیناً اس کی تجارتی کامیابی کا کافی ثبوت ہے۔

د The Lady Lyons مصنف لارڈ لیٹن

د Lord Lytton کا ترجمہ دھوپ چھاؤں ہوا۔ یہ ترجمہ منشی مراد علی نے نیو پارسی و کٹوریہ کمپنی بمبئی کے لئے کیا۔ اس کا بنگالی ترجمہ ”سمہا دستی“ کے نام سے مکرچی نے کیا۔ منرو اتھیٹر کلکتہ

د Minerva Theatre میں ۶ دسمبر ۱۹۱۹ء

کو کھیلا گیا۔ اردو ترجمہ زیادہ کامیاب رہا۔ تین ایکٹ میں ترجمہ کیا گیا اور حسب عادت قدیم مصنف کے خیالات سے ہٹ کر مترجم نے اپنی طبیعت کی جولانی دکھانے کے لئے ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ ٹھونس دیا جو ترکی معاشرت پر مبنی ہے۔ اسلامی معاشرت میں طلاق اور دوسری شادی عام ہونی کی وجہ سے اردو ترجمہ نہج گیا لیکن بنگالی مترجم کو بڑی دشواری پیش آئی۔ بنگالی ترجمہ میں صرف اصل پلاٹ کا اہم جز باقی رکھا گیا اور Pauline کا انضیاتی

تصادف برقرار رکھا گیا۔ اس کے علاوہ اور بہت سی کمی بیشی کی گئی۔ مثلاً
 تین کردار اضافہ کئے گئے۔ ایک ر *Beausant*
 کی بیوی۔ ایک پجاری اور ایک صلح کرانیوالا۔

(*The Silver King*) جو انگلستان کے
 اسٹیج پر ایک حوصلہ دار ازبک ہر دل عزیز رہا اور جس کی کامیابی یورپ
 اور امریکہ کے اسٹیج پر بھی ہوئی۔ اردو میں اس کا ترجمہ "سلور کنگ" کے
 نام سے آفا حشر نے کیا۔ باوجود اس کے کہ ڈراما کی ہر تفصیل اردو
 اسٹیج پر آسانی سے منتقل ہو سکتی تھی لیکن قصہ کے صرف اہم حصہ پر ہی
 آفا حشر نے اکتفا کی مکالمہ بالکل ہی بدل دیا اور کرداروں کی سیٹ
 میں بھی اسی وجہ سے کافی فرق ہو گیا۔ ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ بھی
 داخل کر لیا گیا جو عوام کو خوش کرنے کے لئے کافی موزوں ہے ڈراما
 کی ابتدا جو خانہ سے ہوتی ہے۔ جب ر *Nellie*
 اور ر *gaikes*) ناامید ہو کر لوٹتے ہیں
 تو ہیر و جوتے کی خرابیوں پر ایک طویل نا صحا نہ تقریر کرتا ہے۔
 کچھ عجب اتفاق ہے کہ سارے مجرم ہیر و جوتے سے محبت کرتے ہیں۔ آخر
 کے دو ایکٹ میں ریلوے اسٹیشن اور گاؤں کی سرائے نظر انداز کر دئے
 گئے۔ تین سال کے بعد ر *Denver*)

صحرانوردی اور دولت حاصل کرنیکی داستان اپنے آپ سے بیان کرتا دکھائی دیتا ہے۔ غرض قصہ اور کرداروں کی میرت نگاری میں بڑی تبدیلی کی گئی۔

”زنجیر گوہر“ مصنف منشی عباس علی کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ (Deaumont + Fletcher) کے کسی ڈرامے سے ماخوذ ہے پلاٹ کو کچھ اس طریقہ سے ترتیب دیا گیا ہے کہ مصنف کے خیالات کا پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہ حزن انگیز طریقہ ہے اور وہی پرانی طرز پر خون اور خون سے دہشت پیدا کی گئی ہے۔ قتل و خون کا دریا موجیں مارتا ہے اور تماشاخیوں کے اجسام پر روئ گئے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ عوام کیلئے انتہائی خون و دہشت بڑی دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں۔

(The Virgin Martyr) مصنف (

Massinger) اور (

Decker) کا ترجمہ منشی نازاں نے ”حور“

کے نام سے کیا۔ انتہائی ظلم و ستم۔ حدودِ صبر و استقلال ابد و استیج اور ہندوستانی تماشاخیوں کے لحاظ سے نہایت عمدہ موضوع تھا اسی لئے ڈراما نگار کی نظر اس قصہ پر لپچائی ہوئی پڑی، مگر اس حزن

میں بھی مزاحیہ تصنیف لکھ کر دیا گیا اور تین ایکٹ کی حزن انگیز طرہ پر
 کر دی گئی۔ پارسی اسپرل کمپنی بمبئی نے ۱۹۱۱ء میں اسے ایڈج کیا
 اور کافی روپیہ کمایا۔

Sherridan کی مشہور

شرڈین

Pizarro جس میں شہرہ

ترجمہ

Kemble نے "دولا"

آفاق ادکار کیمبل

Mrs. Rolla کا پارٹ کیا تھا اور

ر

Sherridan نے Elvina کا

ہندوستانی ایڈج پر بھی ہر دل عزیز ہوئی سرہٹی میں دو ترجمے ہو

ایک "رانا بھیم دیو" اور دوسرا "سویلا کسا کے نام سے۔ پہلا ترجمہ دی

آرشری والکر اور وی۔ ٹی۔ مودک نے کیا جس کو دی شاہو ناگر کپٹی

پونانے ۱۸۹۰ء میں کھیلایا۔ دوسرا ترجمہ پور دھن نے کیا جسے آریاسو

کمپنی پونانے یکم مارچ ۱۹۲۲ء کو ایڈج کیا۔ اے۔ جے کھوری نے گجراتی میں

ترجمہ کیا اور زور آسٹریں کمپنی "بمبئی نے ۱۹۱۵ء میں ایڈج کیا۔ اردو

میں آفا حشر نے "اسیر دھن" کے نام سے ترجمہ کیا اور پارسی کمپنی بمبئی۔

۱۹۱۵ء میں پہلی دفعہ پبلک کے آگے پیش کیا۔ رانا بھیم دیو کے دیباچہ

میں اس ڈراما کی کامیابی کا ذکر کیا گیا ہے۔ ۱۹۰۹ء سے ۱۹۱۵ء تک

ترجمہ مرہٹی اسٹیج پر کامیابی کے ساتھ لکھیا گیا۔ بمبئی۔ پونا۔ ستارا۔ بڑودا۔
 ناگپور وغیرہ میں ہفتوں اسٹیج کیا گیا۔ اردو ترجمہ حقیقت میں دلی دربار
 سالہ کے موقع پر کامیاب ہوا۔ پارسی کہنی لے اس کی بدولت خوب
 روپیہ کمایا اور کافی شہرت حاصل کی۔ اردو ترجمہ حزن انگیز طریقہ کو دیا
 گیا اور ایک مزاجیہ ذیلی پلاٹ اس میں داخل کر دیا گیا۔ اور ڈراما
 کا آخری سین بالکل ہی بدل دیا گیا۔

(The Tower of Nesles) مصنف الکزمینڈر ڈووا

(Alexander Dumas) کا دوا لہ انگیز پلاٹ سرخ

رسانی کی دلچسپی۔ خون و دہشت اور قتل و خون کی داستان اردو
 اسٹیج کیلئے نہایت موزوں دکھائی دی۔ اسی نے منشی محشر نے خون
 جگر کے نظم سے اردو میں ترجمہ کیا۔ نیو پارسی ڈرامیک کمپنی بمبئی نے سالہ
 میں اسٹیج کیا۔ ڈراما عجیب طریقہ سے شروع ہوتا ہے (

Buridan) جسے شہر بدر کر دیا گیا تمام صحن میں

چھپ جاتا ہے اور اپنی مالکہ سے اس وقت ملکہ ہے (بدلہ لینے کی
 ترکیبیں سوچتا ہے۔) (Gaultier) فوج کا سپہ سالار ہے۔

ملکہ عشق میں ناکام ہوتی ہے دراصل پہلے ایکٹ کے چوتھے سین سے ترجمہ
 کا لحاظ کیا گیا۔ پہلے ایکٹ کے آخر میں (Buridan)

دریا کے کنارے دکھائی دیتا ہے۔ قلب اپنے جرم کے بعد دونوں پہنوں کو نشانہ اجل بناتا ہے اور مارگیرٹ اپنے لڑکے کو قتل کر دیتی ہے۔

ممنوعہ بدلہ لینے پر کمر کستا ہے۔ یہاں مصر کی شہزادی کی موجودگی کی وجہ سے جو کہ تلج کی حقیقی وارث ہے ایک عجیب دلچسپی پیدا ہو گئی۔ لوتی سفر سے واپس ہوتے ہوئے اس موقع پر آن موجود ہوتا ہے۔ جنگ و جدل میں سواشے۔

ممنوعہ اس کے جوشہزادی سے شادی کر لیتا ہے اور **Landry** اسے باقی سب موت کے گھاٹ

اترتے ہیں۔ ایک ذیلی مزاحیہ پلاٹ ڈاکٹر کی لڑکی اور کمپوڈروں کی عاشقی کے سلسلہ میں داخل کر لیا گیا اور کچھ جادو بجا گانے ٹھونسر دئے گئے غرض سنت دیرینہ کی پیروی میں اردو ترجمہ کو حزن انگیز طریقہ کر دیا گیا۔

قدیم نائک کھنیاں

ابتدا | ابھی اندر سبھا "کا طوطی بول رہا تھا۔ اس کے چرچے لوگوں کی زبانوں پر تھے اور اس کی شہرت دن دوئی راستہ ہو گئی ترقی کر رہی تھی کہ سلطنت اودھ کا شیرازہ بکھر گیا۔ بربادی کے آئینہ رونما ہو گئے اور تنہا ہی کے گھٹا ٹوپ بادل چھا گئے۔ ایسے انتشار کے وقت لوگوں کو اتنی فرصت کہاں تھی کہ اس کی طرف توجہ قائم رکھتے اور اتنی استطاعت کہاں تھی کہ انہماک کے جھنور میں مچنس کر بھی اس کی سرپرستی کرتے۔ یہ بے وقعتی اور بے رنگی دیکھ کر "اندر سبھا" بیٹی پہنچی۔

یہ وہ زمانہ تھا جب کہ سنسکرت ڈراما دم توڑ چکا تھا اور اس کی جگہ بھان اور پرائس کے کھوٹے سکے ہندوستانی ایٹیج پر رائج تھے۔ روپیہ کمانے کی خاطر بھگت بازوں کی منڈلیاں کوچہ بہ کوچہ اور دریا بدیا

مارے مارے پھرتی تھیں : اندر سمجھا کے خیر مقدم کے سلسلہ میں ٹہنی کھینچ
 پارسی زبانون کو اردو تھیٹر "بنانے کا خیال آیا۔ یہ اردو کی بد قسمتی تھی کہ
 اس کے تھیٹر کا سنگ بنیاد ایسے زمانہ میں رکھا گیا جب کہ قومیت متزلزل
 تھی۔ ادب کے آفتاب کو گہن لگ چکا تھا۔ افلاس کا بھوت عوام پر مسلط
 ہو چکا تھا اور سیاسی بد امنی سے انتشار برپا تھا۔ جنہوں نے ادبیات عالم کے
 مختلف ادوار کا مطالعہ کیا ہے وہ سمجھ سکتے ہیں کہ ایسی بے اطمینانی کے
 وقت جس تھیٹر کا پایہ پڑا ہو گا اس کی عمارت کس طرح فلک بوسی کی ہو
 کر سکتی ہے۔

اس ناموافق نضاد کے علاوہ شروع ہی سے اردو تھیٹر تجارتی
 ذہنیت کا شکار بن گیا۔ اس کو روپیہ کمانے کا ذریعہ اور پیٹ پالنے
 کا وسیلہ قرار دیا گیا۔ زرق برق لباس۔ ظاہری طمطراق اور شان و
 شوکت پر جو کچھ بھی روپیہ صرف کیا گیا وہ یہ سمجھ کر کہ روپیہ کاروبار پر لگایا
 جا رہا ہے جس کا دو چند اور سہ چند منافع تماشائیوں کی آنکھوں پر پرد
 ڈال کر بہت جلد حاصل کر لیا جائیگا جس تھیٹر کے بانیوں اور منتظموں کے
 ارادے اور مقاصد اس قدر ذاتی اور تجارتی ہوں وہ تھیٹر فنی اور ادبی
 نقطہ نظر سے کس طرح ترقی کر سکتا ہے۔ البتہ روپیہ کمانے کی کوشش میں
 اکثر ناہمک کمپنیاں کامیاب رہیں مگر چونکہ اس روپیہ سے تھیٹر کو فروغ

دینا مستعد نہ تھا اس لئے منتظموں اور مالکوں نے تھیٹر کے ذریعہ سے کمائی ہوئی دولت اپنی مشترک و راحت پر اتحادی تہیں کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ تھیٹر کی اصلاح و ترقی کی کوئی صورت پیدا نہ ہوئی اور وہ کس مہیسی کے عالم میں بغیر ایک پنج آگے بڑھے اپنی جگہ پر پرانی لیکر کا فیقر رہا۔

سنسکرت اسٹیج کا حال پروفیسر "ہور وٹنر" کی زبانی سنئے شکنتلا پہلی مرتبہ ہمارا جہ بکراجیت کے شاہی محل میں اسٹیج کیا گیا تھا اور اس شان سے کہ ۔۔۔

"..... محل کا سنگت سال جو بالعموم رقص و سرود کی محفلوں کے لئے وقف تھا شکنتلا کی نمائش کیلئے تیار کیا گیا۔ اکٹھے ہو جانے والے بڑے بڑے دروازوں کی جگہ اسٹیج کا زردوزی پردہ لٹکا ہے جس کے سامنے ایک کشادہ صحن میں سامعین کی نشست کا انتظام ہے..... یکا یک سارنگی۔ ستار اور بانسری ہم آہنگ ہو کر کوئی خوش آئند چیز بجاتے ہیں اور چند خوش گلوں جو ان سامنے آکر بھجن گاتے اور ہمارا ج اور برہمنوں کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ اس کے بعد سواتر دھارا شیر باد دیتا ہے اور ظرافت آمیز نظم میں حاضرین سے توجہ کی التماس کرتا ہے۔ شاہی حاکم

جو اہر است کی زنجیر کھول کر کالید اس کے سر پر رکھ دیتا ہے
 اور پردہ دو حصوں میں تقسیم ہو کر چھٹ جاتا ہے۔ تالیوں
 اور تھمیں کے نعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ جنگل کا سین
 جس سے ڈراما کا افتتاح ہوتا ہے بہت مقبول ہوا ہے۔ پہا
 سے آہشار کے گرنے کی آواز دور تک سنائی دیتی ہے اور نو
 طلع آفتاب کی سنہری شعاعیں سرسبز دھتوں کے پتوں
 سے چمن چمن کر رہا راجہ و شونت (ایک کردار) کے چہرے
 پر پڑ رہی ہیں۔ ہمارا راجہ دھتانی لباس پہنے تیر و کمان ہاتھ
 میں لئے اپنی شکاری رتھ سے اترتا ہے اور رتھ بان سے
 فصیح سنسکرت نظم میں مخاطب ہوتا ہے۔ اب اسٹیج کے
 پچھلے حصہ کو بلند کیا جاتا ہے اور ایک چراگاہ نظر آتی ہے
 جس میں دو سانولے رنگ کی لڑکیاں پودوں کو سینچ
 رہی ہیں..... اور اس طرح یہ نامک انجام
 کو پہنچتا ہے ۹

ڈاکٹر ولسن کے بیان سے بھی واضح ہوتا ہے کہ تھیرٹر کے نام سے کوئی
 علیحدہ عمارت گو نہ ہوتی تھی جہاں ہر شخص ٹکٹ خرید کر جاسکتا تھا لیکن
 سنگت سال کے نام سے ایک فرار ہال شاہی محلوں یا خاص مقاموں پر

وص تعلق چونکہ اس قدیم زمانہ میں سودا ماروپہ کمانے کا ذریعہ نہ تھا ہی
تھیٹر اور ٹکٹ کارواج نہ تھا۔

یقیناً اردو تھیٹر کی ابتدا اس شان اور متانت سے نہیں ہوئی بلکہ
راج میں جن ساز و سامان سے کام لیا گیا اس کا ذکر محمد عمر نور الہی صاحب
ربانی سنہ :-

..... اسکولوں کے ہال تھیٹر کے کام آئے اور بچوں اسٹیج

بنایا گیا۔ بستروں کی چادریں اور گھریلو ساز و سامان پردوں

اور اسٹیج کی دیگر ضروریات کیلئے استعمال کئے گئے اور ڈراما

”سہراب درستم“ اسٹیج ہوا.....

✓ کون ہے جو اس نقشہ کو پیش نظر رکھ کر نہ کہے کہ یہ ”بھان“ اور ”پرائس“
الٹا جلتا ہے خصوصاً یہ معلوم کر کے کہ اردو تھیٹر کی ابتداء روپیہ بٹورنے

یت سے کی گئی جو کہ ”بھان“ اور ”پرائس“ کا بھی واحد مقصد تھا۔ اس

ملاوہ دونوں میں فنی اور ادبی خصوصیت کا فقدان تھا۔ اداکار جو

ست باز کہلاتے تھے ہر دو جگہ ادنیٰ طبقہ سے تعلق رکھتے تھے جہالت

پیشے کی وجہ سے سوسائٹی میں ان کا کوئی درجہ نہ تھا۔ غرض یہ کہ

تھیٹر کی ابتدا ابتذال سے ہوئی۔

اس موقع پر یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہو گا کہ بڑے بڑے شہروں

میں انگریزی وضع کے ایگزٹھ کے زمانہ کے تھیٹر قایم ہو چکے تھے۔ گو یہ ابتدا
میں شوقیہ ر *Amateurs* اداکاروں کے

ہاتھوں میں تھے جو عموماً شکسپیر کے ڈراموں کو اسٹیج کر کے دل بہلاتے
تھے مگر رفتہ رفتہ ان تھیٹروں میں ہندوستانیوں کا بھی دخل ہوتا گیا اور
ان میں بھی بعض کا لید اس کے ترجمے کیلئے گئے۔ بنگالی اور مرہٹی تھیٹر
بانیوں اور منتظموں نے تو اس قسم کے مغربی تھیٹروں سے بہت کچھ استفادہ
کیا اور اپنے تھیٹروں کی اصلاح کی لیکن اردو تھیٹر نے ان سے ابتداً
زیادہ استفادہ نہیں کیا کیونکہ دوسرے ہندوستانی تھیٹروں نے اردو
کہیں زیادہ ترقی کر لی پھر بھی تھیٹروں کی ساخت۔ شکسپیر کے ڈراموں کا
ترجموں اور دوسرے انتظامی معاملات میں اردو تھیٹر کے منتظموں نے
اس قسم کے انگریزی تھیٹروں سے تھوڑا بہت ضرور استفادہ کیا اور ان
سب کا ماحول اثر اردو تھیٹر پر پڑا مگر کاروباری اور تجارتی رنگ اس قدر
نمایاں رہا کہ کبھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

✓ اور بحین تھیٹر پیکل کمپنی | اردو اسٹیج کے بانیوں میں سیٹھ لپٹن جی فرام
کا نام ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ سیٹھ صاحب اردو شاعری کی زلف
گیر کے اسیر تھے۔ وہ رنگ و پرویں کے تخلص سے مشاطگی کیا کرتے تھے
اور نواب علی نفیس سے اصلاح لیتے تھے۔ بڑھتے ہوئے شوق سے مجھ

راہوں نے اوٹرا نیسویں صدی میں اور کھنل تھیریکل کمپنی کے نام سے بیٹی
 ایک باقاعدہ ٹانگ کمپنی قائم کی جس میں خود بھی اداکاری کرتے تھے اور
 یٹید جی بالی والا۔ کاؤس جی کھٹاؤ اور جہانگیر جی اس کمپنی کے نامور ادا
 گزرے ہیں۔ رونق بنارس اور حسینی میاں ظریف اس کمپنی کے
 رانا ٹکار تھے۔ اردو تھیٹر نے چند ہی دنوں میں کچھ ایسا رنگ جمایا کہ
 دوسری تفریحوں کو بالکل مات کر دیا اور جدھر دیکھو اردو ڈراما کا
 وطن بول رہا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس کمپنی نے فن
 ادا کو کوئی ترقی نہیں دی لیکن یہ کیا کچھ کم ہے کہ اس نے پہلک کے
 سادہ دماغ کو اس طرف متوجہ کر لیا۔

۷ کنویریہ ٹانگ کمپنی | فرام جی کے انتقال کے بعد بالی والا اور کھٹاؤ
 نے اپنی اپنی طویر پر اینٹ کی مسجدیں علیحدہ علیحدہ بنالیں خورشید جی
 لی والا کی کمپنی "کنویریہ ٹانگ کمپنی" کے نام سے مشہور ہوئی۔ بالی
 والا اپنے زمانہ کا بہترین طریقہ اداکاری تھا چمچورین طبیعت میں نہ
 غامضانت اور سنجیدگی کا دامن بہت کم ہاتھوں سے چھوٹنے پاتا تھا۔
 پہلک میں اتنا ہر دل عزیز تھا کہ ہاں اسٹیج پر یہ رونما ہوا تھیٹر میں
 سناٹا مچا گیا سب گوش برآواز ہو گئے۔ تماشا شروع کیا اور لوگ ہنستے
 ہنستے لوٹن کبوتر بن گئے۔

دکٹوریہ ٹامپک کمپنی نے سولہ سالہ کے دہلی دربار کے موقع پرنا
اور دوپہ پید کیا اور اسی سلسلہ میں لندن کے سفر کی سوچھی جھڑا
میں بالی والا نے اپنی کمپنی لندن کے سفر کے لئے تیار کر لی۔ دی سک
، *The Sketch* ، بالی والا کی کمپنی کے متعلق
چھ بالی والا اپنی ہندوستانی اداکاروں کی کمپنی کے ساتھ جس
۲۵۱ کے قریب پارسی اداکار شامل تھے۔ دی انڈین اینڈ کلونیا
اکزپیشن *The Indian + Colonial Exhibition* د
کے موقع پر لندن پہنچا۔ چونکہ اس کمپنی نے لندن وا
کے مذاق کے مطابق تماشا نہیں کیا اسی لئے مالی نقصان ہوا لہ
تجربہ اور فنی معلومات کی حد تک اس کمپنی نے بہت کچھ حاصل
. ”دی ٹائلر“ *The Tailor* د۔
بھی بالی والا اور اس کی کمپنی کی ہمت بڑھائی اور مستعدی اور جوڑا
سراہا۔ بالی والا کو ملکہ مغلیہ وکٹوریہ اور ایڈورڈ ہفتم کے حضور میں
اداکاری کا موقع ملا ملکہ اور شہنشاہ نے انہار خوشنودی فرما کر
بلند کئے۔ ان کے علاوہ متعدد والیان ریاست نے تحفے عنایت ذ
بالی والا اور اس کے ساتھیوں نے مغرب کے سفر سے فن ڈراما
اور اداکاری کے سلسلہ میں بڑا استفادہ کیا۔

بالی والا کے علاوہ اس کمپنی کے دوسرے مشہور اداکار رستم جی مس
 ورشید مس زہرہ مس ہتھاب وغیرہ ہیں ابتدائی ایام میں مس میری
 بھٹی ایک مغربی نژاد ایکٹرس نے اس کمپنی میں ہیرت ایگز قابلیت
 کے جوہر دکھائے اور اردو گانوں میں خاصا نام پیدا کیا۔ ڈراما لکھنے
 کے لیے منشی وناٹک پر شاد طالب بنارسی کو اس کمپنی نے منتخب کیا۔
 انگریز ٹیلی ویژن کمپنی | ہندوستان کے دوسرے مشہور اداکار اور
 بالی والا کے مد مقابل کاؤس جی کٹاؤن نے "انگریز ٹیلی ویژن" قائم کیا۔
 بس طرح بالی والا طریقہ پارٹ کرنے میں اپنی نظیر نہیں رکھتے تھے
 سی طرح کاؤس جی حزن یہ پارٹ کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے
 اس کمپنی نے شکسپیر کے ڈراموں کو خوب رواج دیا۔ شاید اس کی
 وجہ یہ تھی کہ کاؤس جی رومیو اور جیولٹ کا پارٹ خوب کیا کرتے تھے۔
 مشہور ہے کہ وہ شہرہ آفاق اداکار "ہنری اردنگ" کے نقش قدم پر
 چلا کرتے تھے اس لیے وہ "ہندوستان کے اردنگ" کہلاتے ہیں۔
 اس کمپنی کے دوسرے مشہور اداکار منیجر شاہ۔ گلزار خاں۔
 ماسٹر موہن۔ مادھورام مس زہرہ مس گوہر وغیرہ خیال کئے جاتے ہیں۔
 اس کمپنی کے سب سے پہلے ڈراما نگار سید محمدی حسن حسن لکھنوی ہیں۔
 آپ کے بعد آغا حشر کے سپرد یہ اہم خدمت ہوئی اور حشر کے بعد اس

کام کو بیتاب نہ سنبھالا۔

۱۹۱۳ء میں کاؤس جی مرض نیا بھیس کے شکار ہو گئے اور کچھ عرصہ بعد لاہور میں انتقال کیا۔ ان کے بعد ان کے دو بھائی گجری نے چار پانچ سال تک تحصیل سنبھالا پھر کلکتہ کے مشہور تاجو مشرنیڈن کے ہاتھ فروخت کر ڈالا۔ میڈن کا انتقال ۱۹۲۳ء میں ہوا۔

نیو الفریڈ تحصیل کلکینی | محمد علی ناقدانے "الفریڈ تحصیل" کی ٹکر پر ایک نیا تحصیل "نیو الفریڈ تحصیل" کے نام سے کھولا۔ مشر سہراب جی اس نے تنظیم مقرر کئے گئے۔ انہوں نے اس تحصیل کی داسے۔ درے اور قدے ہر طرح مدد کی اور حقیقت میں یہی اس کے سیاہ و سفید کے مالک تھے۔ ڈراما نگاری کے لئے آفا حشر کو منتخب کیا۔ اس کمپنی نے کافی شہرت حاصل کی اور خوب روپیہ کمایا۔ آخر میں سہراب جی کی وضعی کے باعث کمپنی نے احمد آباد میں مستقل طور پر تحصیل قائم کیا اور سیر و سیاحت سے منہ موڑ کر اقامت اختیار کی۔

اس کمپنی کے مشہور اداکار سہراب جی کے علاوہ عباس علی اور امرت لال کیشوخیال کئے جاتے ہیں۔ کچھ عرصہ بعد امرت لال اس کمپنی سے علیحدہ ہو کر پارسی ناٹک منڈلی میں چلا گیا۔ پھر وہاں سے بھی علیحدہ ہو کر اپنا ڈراما "امرت" ایڈج کیا۔ اسی گردش اور دوسری بد اعتدالیوں کی

ہے اس نے عین جوانی میں انتقال کیا۔

✓ ڈپارسی تھیٹر بیکل کمپنی "اولڈ پارسی تھیٹر بیکل کمپنی" ادا خرائیسویں

ی میں قائم ہوئی۔ پنجاب کے پہلے دورہ میں یعنی سلسلہ میں کمپنی

کر رکھ ہو گئی۔ اور ہزاروں بچیوں کا ساز و سامان خاک کا ڈھیر

یا لیکن اس کے صاحب حوصلہ اور باہمت مالک سیٹھ ارد شیر ٹوہٹی

و اتنی قابلیت مستعدی اور محنت سے اس کنڈر پر دوبارہ مہٹی میں

عظیم الشان تھیٹر تعمیر کیا۔ مشر ٹوہٹی خود بھی اچھے اداکار تھے اور

بد بھی کب تھا کہ کبیر سنی کے باوجود بھی اپنے بل بوتہ پر تھیٹر چلاتے ہیں۔

✓ بلی کمپنی "جو بلی کمپنی" دہلی کے ایک رمیش زما دے کی کاوش کا نتیجہ

یہ اس کا سارا انتظام۔ دیکھ بھال اور نگرانی سید عباس علی کے ہاتھ

میں تھی۔ ان کی اداکاری اور گانوں کی وجہ سے اس کمپنی نے بہت جلد

نی کی اور دیکھتے ہی دیکھتے ملک کے بہترین تھیٹروں کی فہرست میں

س کا نام نظر آنے لگا۔ شدت علالت کے باوجود بھی عباس علی کو اس

بہنی کے نام و نمود کا بید خیال رہتا تھا۔ ایک دفعہ جب کہ وہ بستر علالت

پڑے تھے کسی نے کمپنی کی مالی حالت کا دکھڑا سنا یا اور بی بی زبان

ہے کہا کہ عباس علی کی طویل علالت نے کمپنی کو بہت نقصان پہنچایا۔

ہتے ہی عباس علی نے منتظم کو بلا بھیجا اور حکم دیا کہ آج کے اشتہار میں

اعلان کرنے کہ عباس علی مکر و زریںہ میں رستم کا پارٹ کرین گے۔ چنانچہ اسی مضمون کا اشتہار تقسیم کیا گیا۔ لوگ جو عرصہ سے عباس علی کی اداکاری کے شائق تھے جوق در جوق تھیں بچے جسب اعلان عباس علی نے رستم کا پارٹ کیا جو بد قسمتی سے ان کی زندگی کا آخری پارٹ ثابت ہوا۔ جوش و خروش میں انہیں اپنی طالت کا خیال نہ رہا اور زخموں کے مانگے کھل گئے جس کی وجہ سے وہ دوبارہ صاحب فراش ہوئے۔ ایسے کہ پھر اٹھ نہ سکے۔

ان کمپنیوں کے علاوہ بے شمار کمپنیاں حشرات الارض کی پیدا ہوئیں اور چند ہی دنوں میں فنا ہو گئیں۔ اس زمانہ میں اداکار کی شہرت پر کمپنی کا دار و مدار ہوتا تھا۔ لوگ صرف اداکاروں کی فہرست دیکھ کر ہانک دیکھنے جوق در جوق چلے آتے تھے اسی لئے کمپنی کے ہاں اگر عوام کے منظور نظر اداکار ہوئے تو اس نے خوب پیسہ بٹورا نہیں تو اس کا دیوالیہ بھل گیا۔ اور ان اداکاروں کی بھالت کی وجہ سے یہ حالت تھی کہ کسی ایک کمپنی میں زیادہ عرصہ ٹھیرتے نہ تھے۔ آج یہاں توکل وہاں۔ ابھی اس کمپنی میں طالع ابھی اس میں شریک۔ فرض۔ یہ کہ اداکاروں کے ساتھ ساتھ کمپنی کی شہرت بھی گھومتی تھی۔ اور یہی وجہ تھی کہ پچاسوں کمپنیاں

ہوئیں چند روز لوگوں کو اپنی طرف متوجہ کیا شہرت اور روپیہ کمایا
اس کے بعد ان کی آن میں معاملہ دگرگوں ہو گیا۔ مجلس اور دیوانے
ہونے کی وجہ سے مٹ گئیں۔

اس قسم کی لاتعداد کمپنیوں میں سے چند کے نام حسب ذیل
ہیں جنہوں نے نسبتاً زیادہ شہرت حاصل کی :-
”بھارت دیاکل کمپنی“۔ یہ تیرٹھ میں قائم ہوئی اور کچھ دنوں
بعد احمد آباد میں ختم ہو گئی۔ اس کمپنی کا ڈراما ”بدھ بھگوان“ مشہور ہے۔
”جمعہ دار کمپنی“
”امپریل کمپنی“
”لائٹ آف انڈیا“

آخر الذکر دو کمپنیوں کے بعض ڈرامے بہت مشہور ہیں لیکن اس
کا پتہ نہیں چلتا کہ ان ڈراموں کا مصنف کون تھا خیال غالب ہے
کہ ان کے مصنف حافظ محمد عبد اللہ رئیس چتوڑہ اور ان کے شاگرد
مرزا نظیر بیگ اکبر آبادی ہیں جو ان کمپنیوں میں اداکاری بھی کرتے
تھے۔

”الکونڈر تھیٹر کمپنی“۔ یہ کمپنی حبیب سیٹھ نے قائم کی تھی۔
”البرٹ تھیٹر کمپنی“۔ یہ کمپنی پنجاب میں قائم ہوئی تھی۔

”بیا کل کمپنی“۔ یہ میرٹھ میں قائم ہوتی تھی۔ سائل اس کمپنی کے ڈراما نگار تھے اور علی اطہر مشہور اداکار۔ دراصل اس کمپنی نے علی اطہر کی اداکاری کی وجہ سے بہت شہرت حاصل کی اور تھوڑے ہی عرصہ میں ہندوستان کی نامور کمپنیوں میں اس کا شمار ہونے لگا۔ لیکن جوں ہی علی اطہر نے اپنے آپ کو علیحدہ کر لیا اس کمپنی کی شہرت کو ناقابل تلافی نقصان پہنچا۔

”ڈرامیٹک کلب“۔ یہ حیدر آباد دکن کی مشہور تھیٹر میل کمپنی تھی۔ یوسف مارکٹ علاقہ سالار جنگ میں قائم ہوتی تھی۔ اس کمپنی کے مشہور ایکٹرس انجینی۔ جسو اور بھکن تھے۔ خصوصاً بھکن بہت اچھا گائیو الی تھی اور اس کے گانوں کی وجہ سے کمپنی نے بڑا نام اور بہت روپیہ کمایا۔ اس کمپنی کے مالک احمد حسین صاحب تھے اور ڈراما نگار امیر حمزہ۔ اس کے مشہور ”درائے اندر سمجھا“ اور ”سحر سامری“ تھے۔

”بال روم“۔ یہ بھی حیدر آباد دکن کی تھیٹر میل کمپنی گل باغ واقع تریپار میں قائم ہوتی تھی۔ اس کے منتظم ابراہیم صاحب تھے اور ایکٹرس موتو مشہور تھی۔

”وال منڈی“۔ یہ بھی حیدر آباد کی مشہور کمپنی تھی۔ بازار سدی صبر میں قائم ہوتی تھی اس کے منتظم جگیا تھے۔ اس کی ایکٹرس محبوب ”غینہ“ تھی۔ اب ان کمپنیوں کی فہرست درج کرنیکی بجائے بہتر معلوم ہوتا ہے

قسم کی قدیم کمپنیوں کا انتظام۔ ان کا طریقہ کار اور ڈراما پیش کرنے کے
لڑکے متعلق مختصر سا تبصرہ کریں۔

تھیٹر کی کمپنی عموماً کم و بیش چالیس چالیس اداکاروں پر مشتمل ہوتی
تھی۔ ان میں جو کمسن ہوتے اور خوبصورت ہوتے تھے انہیں زمانہ پارٹ
دیا جاتا تھا اور جو عمر اور تجربہ کار ہوتے وہ عاشق کا یا دوسرا بڑا پارٹ
لےتے۔ لڑکوں کیلئے گانا نہایت ضروری تھا جو لڑکا جتنا اچھا گاتا تھا اتنا
ہی وہ موزوں خیال کیا جاتا تھا۔ فن سے واقفیت کا لحاظ تو نہ ہوتا کیونکہ
کم عمری میں لڑکوں کا فن موسیقی میں بہارت حاصل کرنا کارے دا یہ تھا
البتہ آواز۔ لے اور طرز پر گانے کی کامیابی کا دار و مدار تھا۔ عاشق یا
رقیب یا اور دوسرے اداکاروں کے لئے لازمی تھا کہ وہ تلوار چلانے
اور لٹھ پھیرنے میں کچھ نہ کچھ ضرور دخل رکھیں کیونکہ اکثر ڈراموں میں
پبلک کو خوش کرنے کے لئے لڑا اتی جھگڑاے کا منظر ضرور پیش کیا جاتا تھا۔
اس کے ساتھ ہی ساتھ اداکار کی جسمانی حالت اچھی ہونی ایک قسم کی
سفارش تھی۔ اونچے پورے اور ہٹے کٹے نوجوانوں کے لئے تھیٹر کی
اداکاری سے زیادہ موزوں کوئی پیشہ نہیں خیال کیا جاتا تھا۔

بعد میں قریب قریب تمام مشہور کمپنیوں نے زمانہ پارٹ کے لئے
عورتوں کی خدمات حاصل کر لیں۔ ان عورتوں کا چونکہ پانچ اور گانے سے

واقعہ ہونا نہایت ضروری تھا اسی لئے کمپنیوں کو کوئی شریف گھرانے کی لڑکی نہ مل سکی اور سب کی سب پیشہ ور عورتیں ہاتھ آئیں۔ سارے اداکار گھیا مو اور گھیا عورتیں چونکہ سب ہی۔ عادات و اطوار اور تہذیب و اخلاق کے معیار سے گرے ہوئے تھے اسی لئے اداکاری کا پیشہ اس قدر بدنام ہوا کہ لوگ اداکاری میں حصہ لینا تو کجا اداکاروں سے دوستی رکھنا بھی اخلاقی جرم سمجھنے لگے۔ یہی سبب تھا جس کی وجہ سے اداکار بے حیثیت فن کبھی ترقی نہ کر سکی۔

یوں بھی اداکار جاہل ناشائستہ اور آوارہ گرد ہوا کرتے تھے اس پر طرہ یہ کہ کمپنی کی جانب سے ان کی دیکھ بھال، نگرانی اور روک ٹوک کا کوئی انتظام نہ ہوتا تھا۔ ان کے حرکات اور افعال کی باز پرس نہ ہوتی تھی اسی لئے وہ اداکاری کو ایک تفریحی مشغلہ اور عیش و عشرت کا ذریعہ خیال کرتے تھے۔ ادا آموز (Mentoring) اور اسٹیج کا منتظم دونوں اپنے اپنے فرائض سے واقف نہ ہوتے تھے۔ اور صرف اداکاروں کو پارٹ یاد دلانا کافی سمجھا جاتا تھا۔ وہ اپنا اپنا پارٹ حفظ کر لیں اور اپنی آواز میں دھر ادیں تو ان کا کام ختم ہو جاتا تھا۔ اکثر کمپنیوں کے اداکار تجربہ کار ہوتے تھے۔ انہی کے اشارے پر سارے اداکار ناچتے اور انہی کے کہے پر عمل کرتے تھے۔ کبھی کبھی کمپنی

مالک یا منتظم دخل دیتے تھے لیکن اگر زیادہ اختلاف ہوا اور دونوں اپنی اپنی جگہ پر اٹل رہے تو مالک اور منتظم کو اپنی رائے واپس لے لینا پڑتی تھی کیونکہ تجربہ کار اداکار کو ناخوش کرنا تجارتی اصول کے خلاف تھا اس لئے کہ اگر وہ ناخوش ہو کر نکل گیا تو بس کمپنی کا بھی دیوالیہ نکل گیا۔ اداکاروں کی وجہ سے کمپنی کا نباہ اور ادا آموز اور منتظم کا صحیح معنوں میں فن اداکاری اور شیخ سے ناواقف ہونا دراصل تھکیل کی راہ میں سنگ گراں رہا۔

یہ تو تھی اداکاروں اور اداآموزوں کی حالت۔ اب ذرا ڈراما نگار کا تصور کیجئے۔ ہر کمپنی میں ایک شخص ”منشی“ کے عہدہ پر مامور کیا جاتا تھا۔ اس کا فن ڈراما سے واقف ہونا ضروری نہ تھا۔ شیخ کے حالات سے باخبر ہونا لازمی نہ تھا۔ زبان اور بیان پر قدرت رکھنے کی بھی شرط نہ تھی اداکاروں کی شخصیت اور ان کے تاثرات کا جاننا بھی چنداں ضروری نہ تھا۔ بلکہ ڈراما کی تیاری کا طریقہ یہ تھا کہ منتظم یا مالک پہلے ایک من بہائے کا قصہ گھڑتا۔ پھر منشی کے ہاتھوں میں یہ من گھڑت قصہ پہنچتا اور وہ کسی نہ کسی طرح تنگ بندی کی مدد سے بے ربط قصہ کو جوڑ توڑ کر ڈراما کا قصہ جس میں کچھ متسلل اور کچھ زور نمایاں ہوتا تھا تیار کرتا۔ اس کے بعد گوئیے اوس میں جا دیجا گئے حسب دلخواہ ٹھونس دیتے۔ اداکار

چونچوں کے مربے کا نام ڈراما رکھا جاتا اس طرح کہ کوئی ایک اس کو
 نقیض نہیں کہہ سکتا اور شاید اسی وجہ سے ڈراما کے اشتہاروں پر
 کا نام بہت کم ہوتا تھا اور اکثر اداکاروں کے نام پر ہی اکتفا کیا جاتا
 ✓ ان حالات کو پیش نظر رکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ قدیم تاہم کچھ
 نے اردو ڈراما کی ادبی نقطہ نظر سے صحیح معنوں میں کوئی خدمت نہیں
 کی اور اس کی وجہ جیسا کہ ہم اوپر کہہ چکے ہیں ان کی جہالت اور
 غرض تھی۔ البتہ اتنا ضرور کیا کہ عوام کو صنف ڈراما کا گرویدہ کر
 دوں میں اس کی خواہش پیدا کر دی اور مانگ بڑھا دی۔



طرز جدید کے پیش رو

(۲)

ظاہر ہے کہ کسی چیز میں تغیر تبدیلی اور انقلاب ایک دم تو ہو نہیں سکتا اور اگر نگاہ ہر ایسا معلوم ہو بھی تو اس کے چند در چند وجوہ ظاہری نظروں سے چھپے رہتے ہیں۔ ادب کا رجحان۔ طرز ادا کی تبدیلی اور انداز بیان کا تغیر بھی اس سے مستثنیٰ نہیں موجودہ مذاق جس کے لوگ عادی ہو چکے ہوں اور رائج شدہ طرز جس کی مقبولیت عام ہو چکی ہو ایک دم بدلی نہیں جاتی۔ خصوصاً ادب کی وہ صنف جس کا تعلق عوام سے زیادہ ہو تغیر و تبدل میں بڑی احتیاط چاہتی ہے۔ ایک طرف تو اردو ڈراما کا تعلق عوام سے تھا۔ ایسے عوام سے کہ جن کی قدامت پرستی اور جہالت تباہ کن حد تک پہنچ گئی تھی اور دوسری طرف تحریک میل کمپنیاں تجارتی اغراض کے تحت قائم ہوتی تھیں۔ اسی سبب سے عامیانہ روش اور

رانج شدہ طرز سے ایک قدم بڑھانا بھی قریب قریب ناممکن تھا۔ تحریک پیکل کمپنیاں تو عوام کی پسندیدہ اور مرغوب طرز کے ذرائع پیش کرتی تھیں اسی لئے تبدیلی کی ابتداء عوام کی طرف سے ہونی چاہئے تھی لیکن ہندوستانی تماشائیوں کا یہ عالم کہ دنیا ساری بدل جائے تو بدل جائے مگر ان کے کانوں پر جوں تک نہیں رینگتی۔ ان کی وضع داری کا یہ تعافنا کہ جس چیز کو ایک مرتبہ پسند کر چکے ہیں اس کو ہمیشہ پسند کرتے رہیں گے اور پھر جہالت کا یہ حال کہ جو چیز آنکھوں کے سامنے ہے نہ تو اس کی خوبیوں سے واقف اور نہ خرابیوں سے آگاہ۔ غرض یہ کہ ادھر تحریک پیکل کمپنیوں کو یہ انتظار کہ اگر عوام کی مانگ میں تبدیلی رونما ہو تو ذرا اموں کی طرز بدل دیں اور ادھر عوام کا یہ خیال کہ تحریک پیکل کمپنیاں خود زمانہ کے ساتھ اپنا رنگ بدلیں۔

بالآخر اصلاح کی طرف قدم بڑھایا گیا لیکن نہ اس کی ابتداء عوام کی طرف سے ہوتی اور نہ تحریک پیکل کمپنیوں کی طرف سے بلکہ وہ طبقہ جس کے دل میں زبان اور ادب کا درد تھا ان بے اعتدالیوں کو برداشت نہ کر سکا اور اپنی مخصوص محبتوں میں دینی زبان سے شکایت ہونے لگی۔ مگر یہ طبقہ بھی اپنی وضع کا پابند تھا اور تحریک کو عامیانہ چیز سمجھ کر ڈھکے کی چوٹ اس کے متعلقین کو مخاطب کرنا نہ چاہتا تھا اور ان بھڑوں کا

چھترنے کی ہمت نہ تھی۔ اس کے علاوہ بدھیمی دیکھئے کہ جن لوگوں
 ماکی اصلاح کا خیال ہوا۔ انہیں صرف زبان اور ادب کا پاس تھا۔
 یہ انہیں کوئی دلچسپی نہ تھی۔ نہ وہ فن ڈراما کے ماہر تھے اور نہ
 اوراد اکاری سے کوئی دلچسپی نہ تھی اور دراصل یہی وہ سبب تھا
 اصلاح کا خیال اور اس پر ایک حد تک عمل کرنے کے بعد بھی اردو
 نے بحیثیت فن کوئی ترقی نہیں کی۔ اردو ڈراما کا بگڑا ہوا سنگار
 ڈر سکتا ہے تو ان حضرات کی مشاطگی سے کہ جنہیں زبان اور ادب
 ماتہ ساتھ فن ڈراما میں بھی مہارت حاصل ہو۔

✓ اس دور میں سوائے حکیم احمد شجاع صاحب کے شاید کسی اور نے
 کے لئے ڈرامے نہیں لکھے۔ اور احمد شجاع صاحب بھی لکھے تو تجارتی
 دن کیلئے اسی لئے ایک دم کا یا پلٹ دینا مناسب خیالی نہ کیا۔
 اندیشہ تھا کہ اگر عوام کے پسند کا ڈراما نہ ہو تو کمپنی اسے کھیلنا
 نہ کرے گی۔

دوسرے ڈرامانگاروں نے اسٹیج اور تھیٹر کا خیال ہی نہیں
 صرف زبان اور بیان کا ایک پاکیزہ نمونہ پیش کر کے یہ سمجھ لیا کہ انہوں
 اردو ڈراما کو نئے رستے پر لگا دیا حالانکہ جب تک تھیٹروں کی اصلاح
 برانداٹھایا جاسے اردو ڈراما ترقی نہیں کر سکتا کیونکہ اردو ڈراما

تیسری پیداوار ہے۔

اب ہم اس طرز کے بعض ڈراما نگاروں کی کوششوں کا جائزہ ذکر کریں گے۔

آزاد اتفاق دیکھتے کہ جس نے اردو نثر و نظم کو قدیم ڈگر سے ہٹا کر اس کا بھروسہ کوشش کی اسی نے اردو ڈراما کو بھی طرز قدیم کے طوق سے آزاد کرنا چاہا۔ ان دنوں کا ذکر ہے جب کہ شمس العلماء مولانا آزاد غدر کی وجہ سے دلی چھوڑ کر پنجاب میں آ رہے تھے اور یہاں کی اصلاح کی کوشش کر رہے تھے۔ پرنسپل صاحب گورنمنٹ کالج فرمائش پر آزاد نے ”میکتہ“ کا ترجمہ شریعہ کیا جس کا ابتدائی حصہ کے کسی اخبار میں شائع بھی ہوا تھا۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ آپ دلبستگی نہ ہوئی اسی لئے یہ ادھر رہی رہا۔ اگر ترجمہ مکمل ہو جاتا تو شکسیر کے اردو ترجموں میں ایک خاصہ کی چیز ہوتی۔ اس کے آزاد نے نور جہاں اور جہانگیر کے قصہ کو ڈراما کی شکل میں اکیس قسطوں میں لکھا۔ تھوڑا حصہ تیار ہوا تھا کہ دیوانگی نے قلم چھین لیا۔ اس میں شیخ (اب سر) عبدالقادر نے یہ حصہ ”غزن“ میں شائع کیا۔ مرنے دم تک آزاد اس کو مکمل نہ کر سکے اور مرنے کے بعد بھی رہا۔ بالآخر آغا ظاہر بخیرہ آزاد نے ناصر تندر فرائق دہلوی سے

کہ وہ اس کو مکمل کر دیں۔ اور حسب فرمائش فریق نے ڈراما مکمل کیا۔
 ڈراما کا موضوع نہایت اچھا ہے لیکن اکبر کی کسنی سے جھانگیر کی ضعیفی
 تک واقعات بیان کرنے کی کوشش کرنا طوالت کا باعث ہو گیا۔ ڈراما نگار کو
 ۱۵۶۷ء سے ۱۵۷۷ء تک ستر برس کے واقعات پیش کرنے میں دقت یہ
 ہوئی کہ اس زمانہ کے کون سے واقعات چنے اور کون سے چھوڑ دے۔ گو کہ
 نور جہاں اور جھانگیر کے عشق پر حقیقی معنوں میں ڈراما کے پلاٹ کی بنیاد ہے
 لیکن مصنف واقعہ نگاری کے خیال سے جسن۔ دھوئیں اور لڑائیاں بیان
 کرنے میں زور قلم صرف کرتا ہے۔ مگر مصنف کو فن کاری میں اتنا مکمل نظر نہیں
 آتا کہ وہ سلیقہ اور چابکدستی سے ترتیب دے سکے اسی لئے واقعات ڈرامائی شکل
 میں عمدگی کے ساتھ پیش نہ ہو سکے۔ ان کی حیثیت افسانہ یا داستان سے
 زیادہ ملتی جلتی ہے۔

ن
 فنی نقطہ نظر سے اکبرؒ زیادہ وقیع نہیں لیکن زبان اور انداز بیان
 کے لحاظ سے اس کو ایک خاص امتیاز حاصل ہے۔ یہہ اسی مصنف کے قلم کی
 جنبشوں کا رہین منت ہے جس کی کتاب ”دربار اکبری“ منظر نگاری
 اور واقعات نگاری کا ایک شاندار اور غیر فانی مرقع خیال کی جاتی ہے۔
 جسن۔ مینا بازار محفل عیش و نشاط اور سحر کہ آرا میوں کی تفصیل آرزو
 ہے کہ اس انداز میں قلمبندی ہے کہ ہماری آنکھوں کے آگے مغلیہ

معاشرت ہمیشہ و مشرت اور شان و شوکت کا سماں بندھ جاتا ہے
 دوسرا سوال اس ڈراما پر یہ ہو سکتا ہے کہ کیا فراق اس
 کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں؟ یہ صحیح ہے کہ اس وقت "اکبر کو مکمل
 کے لئے فراق سے بہتر کوئی اور ادیب نہ مل سکتا تھا لیکن یہ بھی غا
 کہ فراق اپنی طرز میں آزاد نہ ہو سکے۔ ہاں اتنا ضرور کیا کہ ایک ادب
 چیز کو جو شاید نامکمل ہو نیکی وجہ سے زمانہ کی دست برد سے بچ
 تھی ایک حد تک محفوظ کر دیا۔

شوقِ تدوائی | انشی احمد علی شوقِ تدوائی ایک اچھے شاعر تھے
 کو قدیم اردو ڈراموں کی تک بندی قابل اصلاح نظر آئی۔ چونکہ
 فن ڈراما سے کوئی دلچسپی نہ تھی اور اردو ڈراما کی اصلاح کا
 محض بھونڈی شاعری اور بے نکی نظموں کی وجہ سے پیدا ہو
 اسی لئے آپ نے اردو ڈراما کی شاعری کو سدھارنے کا عزم کیا
 سلسلہ میں میفکرن دلو سی" اور "قاسم وزہرہ" لکھ کر فصاحت کے
 بہادریے۔

"قاسم وزہرہ" کی حیثیت ڈراما سے زیادہ مثنوی کی ہے۔ سار
 سارا ڈراما نظم میں ہے۔ تقریباً تیرہ سو اشعار ہیں۔ اور بحر مثنوی
 ہیرو (قاسم) فریاد اور محنوں کی قسم کا عاشق ہے۔ قاسم وزہرہ

ناہے اور پہلی نظر میں دل دیدیتا ہے۔ دروازہ پر ڈھبھی دیکر بیٹھ جاتا ہے۔
مردانے پریشان ہوتے ہیں اور ماما امیرن کو سمجھتے ہیں کہ اس کا حال معلوم
ہے۔ وہ لوٹ کر گھر والوں سے اس کا حال سناتی ہے۔

اُن کیا کہوں اس نگوڑے کا حال پڑے اس کی نیت کا اس پر وبال
جفت غارت ہو چو لیے میں جاؤں وہ دنیا سے اچڑے اُسے گور کہاؤں
ایا جانے بگتا ہے کیا کیا موا کوئی پی کے ہو جیسے بہکا ہوا
تقاری صاحب کو معاملہ رفع دفع کرنے کے لئے کہا جاتا ہے۔ وہ قاسم
و اس کی ہدایتی پر ڈھنٹے میں تو قاسم کہتا ہے۔

دل دیکھے پھیروں میں ممکن نہیں جوانی ہے پیری کا یہ سن نہیں
اپنی دے کوئی لے حسد ہو کسے کسی پر مرے کون کد ہو کسے
صفیہ زہرہ کو بہکاتی ہے اور قاسم کے خیال سے باز رکھنے کی کوشش
رتی ہے۔

بچے جو بکے دعیان میں کچھ نہ لا سن اسگان تو اور اس کان اڑا
لے خاک میں لیکے ارمان وہ! تیری اٹیری چوٹی پہ قربان وہ
جب قاسم کسی طرح نہیں مانتا تو وہی فریاد الی ترکیب عمل میں
لائی جاتی ہے۔ زہرہ کا مصنوعی جنازہ نکالا جاتا ہے اور قاسم کو باور
ایا جاتا ہے کہ زہرہ مر گئی۔ معشوق کے اٹھ جانے کے بعد عاشق کو دنیا

ہے کیا لکھ سکتی ہے۔ وہ بھی خود کشی کر لیتا ہے۔

ہم بتا چکے ہیں کہ شوق کے مد نظر صرف اردو ڈراموں کی نظم کا
تقی اور لکھی متعدد کے تحت انہوں نے ایک ڈراما فصیح اور سلیس
کامل کیا تاکہ دوسرے ڈراما نگار بھی آپ کی تقلید میں روانی اور سلا
کو زیادہ دخل دیں مصنف نے اس ڈراما کی خود تاریخ نکالی ہے ا
میں نظم کی زبان و بیان کی خوبیوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔
الہی یہ قصہ کہلائے وہ باغ کہ گل ہو گلستان میں گل کا
جنوں عشق کا حسن جانے اسے فسوں حسن کا عشق مانے
زبان بیکے خود بول اٹھے داستان کہ جادو ہے یہ لکھنو کی رہا
اس اردو ہے چمکا لطافت کا نام کہ اس میں نہیں ہے اضافہ
صفائی وہ بندش نے کی اختیار کہ ہر سطر چہنے ہے ہیروں

کھلی اس کی تاریخ پر یوں زبان

اردو موتیوں کی ہے یہ داستان

بغیر اضافت کے اتنی طویل نظم کہتا اور روانی اور آہ کو ہلاتے
جانے نہ دینا حقیقت میں شوق کی قادر الکلامی کی کھلی ہوئی
ہے اشار اس لئے بھی نقل کئے کہ ناظرین بدلتی ہوئی زبان
ملاحظہ فرمائیں۔

مولوی عبدالحلیم شرر ناول نویس کی حیثیت سے ہر واعرز ہو چکے تھے۔ ان کی عمر کے آخری حصہ میں انہوں نے دیکھا کہ اردو ڈراما کی سوکھی ہوئی لی آبیاری کر نیا لاکوئی نہیں تو انہوں نے اس طرف بھی توجہ کرنے مان لی "شہید وفا" اسی دور کی یادگار ہے اس کا سلسلہ دلگداز شائع ہوتا رہا لیکن بعد میں موقوف کر دیا گیا۔

ایک اور ڈراما "میوہ تلخ" کے نام سے شائع کیا۔ یہ ڈراما موضوع کے طرز قدیم سے بہت ہٹا ہوا ہے۔ اس میں پہلی مرتبہ یہ دکھانے کی کوشش ہے کہ شادی کے معاملہ میں لڑکی کا مشورہ بھی ضروری ہے۔ دو لڑکیاں ہیں "اوٹھرا" کا مقابلہ کر کے بتایا گیا ہے کہ لڑکی کی مرضی کتنی اہمیت ہے۔ حسینہ کو اس کے والدین جس لڑکے سے بیاہنا چاہتے ہیں وہ اسے در نہیں اسی لئے وہ اپنی پسند کو ترجیح دیتی ہے اور والدین کے پسند ہوئے لڑکے سے شادی کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ اس کے برخلاف صغرا بن کی پسند کو جبراً قبول کر لیتی ہے۔ لیکن آخر میں صغرا کو اس کا نتیجہ شاپرٹا ہے اور حسینہ تمام عمر اپنی زندگی خوشحالی کے ساتھ گزارتی ہے۔ ڈراما کا مقصد لڑکی کی پسند تعلیم و تربیت۔ نکاح ثانی وغیرہ کو دم لاج کی روشنی میں نہیں بلکہ شرعی اور معاشقی نقطہ نظر سے پیش کرنا۔ زبان اور بیان کی وہی خصوصیتیں نمایاں ہیں جو کہ شرر کی

خصوصیات ہیں۔ فنی نقطہ نظر سے ڈراما کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔
زبان اور انداز بیان کی خوبیوں کی وجہ سے ”دور اصطلاحی“ کی
جگہ پانے کا مستحق ہے۔

زریبا | کشن چند زریبا نے موضوع کے لحاظ سے ایک قدم اور آ
سیاسی فضاء سے متاثر ہو کر آپ نے ”زخمی پنجاب“ لکھا۔ حک
اسے اشتعال انگیز سمجھ کر ضبط کر لیا۔ یوں بھی یہ ڈراما اپنے ماح
دار تھا جبکہ سیاسی انتشار کی وجہ سے ہر طرف کرب و بے چینی کے
تھے اور آزادی کی تحریک انتہائی جوش و خروش کے ساتھ جا رہا
تھی۔ اس پر طرہ یہ ہوا کہ حکومت نے اس کی ضبطی کا حکم دیا۔ یہ قات
بات ہے کہ جب کسی کتاب کو ضبط کر لیا جاتا ہے تو اس کی شہرت ا
زیادہ ہو جاتی ہے۔ ہر زبان پر اسی کے چرچے ہوتے ہیں اور ہر آ
دیکھنے کے لئے گردش کرتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ ”زخمی پنجاب“ کو با
پڑھا دیا گیا۔

ڈراما ممنوع ہونے کی وجہ سے اشیع نہیں کیا گیا اور اس
کی خدمت نہ کر سکا لیکن یہ ضرور ہے کہ ڈراما کے موضوع کے لئے
ڈھونڈ بھٹالا۔ زریبا کا مقصد دراصل یہ تھا کہ اردو ڈراما نگار
معلوم ہو جائے کہ سیاسی موضوع بھی ڈراما کے احاطہ کے اندر

اور وہ اس قومی پیچ و پھار کے زمانہ میں اس صنف کے ذریعہ بھی قومی خدمت کریں۔
امراؤ علی | انشی امراؤ علی نے بھی ایک سیاسی ڈراما "البرٹ بل" لکھا۔ اس
 ڈراما میں حکومت کی مخالفت نہیں کی گئی گو کہ انگریز عہدہ داروں کو سخت تنصیب
 اور مغرور دکھایا گیا ہے۔ اس کے بعض کردار "مسٹر مارش" "مسٹر بریجڈوس"
 "مسٹر انگریز" "مسٹر پراؤڈ" وغیرہ اسم با سملی ہیں۔ اس زمانہ کے وائیس راء
 لارڈ رتن کی تعریف کی گئی ہے۔ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں "خدا ایشیالی ہمارے
 پیارے وائیس راء کو سلامت رکھے جس کا یہ ادنیٰ فیض ہے۔" ۱۷۱
 رتن قربان احسانت شوم۔ ایں چہ احسانت قربانت شوم۔ تاریخ ہندوستان
 میں یہ زمانہ بھی آب زر سے لکھنے کے قابل ہے۔

"البرٹ بل" پر مختلف راویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے اور طنز اور
 مزاح کا ایک شائستہ نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ قدیم طرز کے ڈراموں میں بھکرہ
 فحش اور ابتذال کو مزاح خیال کیا جاتا تھا لیکن امراؤ علی نے یہ احسان
 کیا کہ مزاح اور طنز میں شائستگی اور تہذیب کے دامن کو ہاتھ سے چھوٹنے
 نہ دیا۔ چند ال بابو کا کردار بہت دلچسپ اور حقیقت سے بہت قریب
 ہے۔ مثلاً چند ال بابو "کایہ فقرہ کہ آج ہم شالا لوگوں کو گھر کے کواڑ بند
 کر کے خوب گالی دیگا۔ شالا جب سڑک پر نکلیگا ہم محبت پر سے اسٹون پھینکیگا
 اور چپ جائیگا۔۔۔۔۔" واقعات کی ایک جھلک معلوم ہوتا ہے۔

ظفر علی خاں | ان دنوں جب کہ مولانا ظفر علی خاں حیدر آباد سے دکن ریویو نکالتے تھے ایک ڈراما "جنگ روس و جاپان" لکھا جو دکن ریویو کے نمبر ۱۲-۱۱-۱۰-۹-جلد سوم-ستمبر-اکتوبر-نومبر-دسمبر ۱۹۰۵ء میں شائع ہوا۔ اس کی ضخامت ۱۹۶ صفحات ہے۔ تمہید مولانا عبدالحق بی اے محمد انجمن ترقی اردو نے جو اس وقت مدرسہ آصفیہ حیدر آباد دکن کے ہیڈ ماسٹر تھے لکھی ہے۔ اس میں اس زمانہ کے سیاسی ماحول پر تبصرا کیا ہے اور یورپ کی آخر انیسویں صدی کی جنگی پالیسی کو مرض جوہر بتایا ہے۔

مصنف نے جاپانیوں کی قوم پرستی اور جذبہ و فاشکاری کو خفا طور پر نمایاں کیا ہے۔ اس سے دراصل مقصد یہ تھا کہ جاپانیوں کی آپرستی کے افسانہ سے ہندوستانی سبق حاصل کریں اور ملک و قوم کی آجیلے کمر کیسں ضعیف بیوہ کا خودکشی کرنا محض اس خیال سے کہ ارفکے "اوکیو" کو ماں سے زیادہ قوم اور ملک کی خدمت کا موقع ملے اس نوجوان کا دھیان صرف قوم اور ملک کی طرف رہے اور اس پیش نظر سوائے ملکی خدمت کے اور کوئی کام نہ رہے۔ طفل مکتب مدرسہ کے اوقات کے بعد مٹھائی چچ کر جنگی فنڈ میں روپیہ دینا غرض ہندوستان اور ست ہندوستانیوں کے لئے بحیر العقول ضرور

لیکن ان واقعات سے دل پر چوٹ لگتی ہے۔

ڈوراما بہت طویل ہے اور ایٹیج کیلئے نہیں لکھا گیا جس وقت کا
چخرا برا برائے نام ہے نظم و نثر طے جلے ہیں لیکن پرانی طرز کا بھونٹا پن نمایاں
نہیں کیونکہ غفر علی خاں جس طرح ایک بلند پایہ نثر نویس ہیں اسی طرح
بہت اچھے شاعر۔

کنور سین | لالہ کنور سین ایم۔ اے بیرسٹر لا رسابق پرنسپل لا کالج لاہور
اردو ڈوراما سے بہت دلچسپی رکھتے ہیں۔ آپ نے ایک ڈوراما "برہانڈ" لکھا
جس کے تمام کردار اجرام فلکی ہیں۔

اظہر | رسالہ "تحریک" لاہور کے ایڈیٹر حکیم اظہر دہلوی نے ایک ڈوراما
"بیداری" لکھا۔ پرانی طرز سے ہٹ کر انداز اور اسلوب میں مساوی پیدا
کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن یہ ڈوراما ایٹیج نہیں ہو سکتا۔

احمد حسین خاں | احمد حسین خاں صاحب بی۔ اے "ایڈیٹر شباب اردو"

پنجاب کے مشہور ادیب ہیں۔ آپ کے بعض ناول ملک میں بہت پسند
کئے گئے آپ نے ایک ڈوراما "حسن کا بازار" لکھا جو حکیم مایچ سلسلہ عمر
کو محبوب تھیٹر میں ایٹیج ہوا۔

احمد شجاع | حکیم احمد شجاع صاحب بی۔ اے سابق ایڈیٹر رسالہ "ہزارستان"
لاہور کے حسب ذیل ڈرامے مشہور ہیں:-

باب کا گناہ۔ بھارت کا لال۔ آخری فرعون۔ جان باز حسن کی قیمت
منتوش۔ مینا۔ تارا۔ وغیرہ۔

”باب کا گناہ“ پہلی مرتبہ دارالاشاعت پنجاب سلاسلہ میں شائع ہوا
نیو انگریز تحریک کی کمیٹی آف بمبئی کو اسٹیج کر نیکی اجازت دے گئی چنانچہ
مصنف آخری صفحہ پر لکھتے ہیں۔ چونکہ اس ڈراما کو اسٹیج پر لانیکی اجازت
مشر فرام جی سہراب جی او گرا ڈاٹر کٹر نیو انگریز تحریک کی کمیٹی آف بمبئی
کو دی جا چکی ہے اسی لئے کوئی کمیٹی اس کو اسٹیج نہ کرے اور محمد عمر
نور الہی صاحبان کے بیان کے مطابق سلاسلہ میں ”الکر بندر اختیار“
نے یہ مقام ناہور اسٹیج کیا۔ اس کے بعض مناظر اس زمانہ کے بعض مشہور
رسائل میں شائع ہوئے اور تحریک میں اس پر ایک بسیط تنقید شائع
ہوئی۔ ”باب کا گناہ“ کے بعد آخری فرعون۔ بھارت کا لال اور جان باز
لکھے۔

منتوش۔ مینا۔ اور تارا بنگالی ڈراموں کے ترجمے ہیں۔

آپ نے طرز قدیم کو قابل اصلاح تو ضرور خیال کیا لیکن بالکل ہی کا
پلٹ دینا خلاف مصلحت سمجھا چنانچہ ”باب کا گناہ“ کی تقریب میں لکھا
ہیں۔ میری تمنا ہے کہ ڈراموں کی روش عام طور پر تبدیل ہو جائے
مگر جو تبدیلی مدایح و منازل سے بے نیاز ہو مقبول عام نہیں ہو سکتی

اسی لئے اگرچہ اس ڈراما میں بہت سی قابل اعتراض رسمیات کو ترک کر دیا گیا ہے تاہم طرزِ تحریر اور بیرونی حیثیت میں بہت تغیر روا نہیں رکھا گیا۔۔۔“
رسوا مرزا محمد ہادی رسوا لکھنوی ملک کے مشہور ادیب خیال کئے جاتے ہیں۔ آپ کو اردو ڈراموں کی زبان پر سخت اعتراض تھا اور ہمیشہ اس کی اصلاح کی فکر کیا کرتے تھے۔ اس سلسلہ میں ایک ڈراما ”مرقع لیلیٰ محزون“ لکھا۔ اس کے ذریعہ لکھنؤ کی فصیح اور سلیس زبان کا ایک مرقع تو پیش کیا لیکن ڈراما پورے کا پورا نظم میں لکھکر وہی پرانی لکیر پیٹی۔ ستم یہ کیا کہ موضوع بھی فرسودہ لیا اور اس خزانہ میں ایک مبتذل نقلِ حوام کے خوش کرنے کو ٹھونس دی۔ مرزا صاحب جیسے روشن خیال واقف کار اور سنجیدہ ادیب اس قسم کی لغزش واقعی تعجب خیز ہے۔

شوقِ قدِ دائی کی طرح رسوا کو جدید طرز کے پیش روں میں نہ اسی لئے شامل کیا جاتا ہے کہ انہوں نے طرزِ قدیم کی زبان کی خلافِ عداۃ احتجاجِ بلند کی اور اس کے مقابل ایک فصیح اور سلیس نمونہ پیش کیا۔

طرز جدید کے پیرو

(*)

طرز جدید کے پیش روں نے زبان اور انداز بیان کی اصلاح کی لیکن پہلو نظر انداز کر دیا گیا۔ اسی سبب توقع کے مطابق اردو ڈراما ترقی نہ کر سکا۔ اس پستی کا احساس طرز جدید کے پیروں کو ہوا اور انہوں نے اچھی طرح سمجھ لیا کہ جب تک اس کمی کو پورا نہ کیا جائے گا اردو ڈراما صحیح معنوں میں عروج حاصل نہ کر سکیگا۔ چنانچہ اشتیاق حسین صاحب تہریشی "گناہ کی دیوار" کے دیباچہ میں لکھتے ہیں :-

"میرا عقیدہ ہے کہ ڈراما کو زندگی کی صحیح تصویر پیش کرنی چاہئے اور اگر کوئی فوق العادت ضرورت درپیش نہ ہو تو اسے ایسا ہونا چاہئے کہ تمثیل کے وقت ناظرین یہ محسوس کریں کہ وہ اسی دنیا کے واقعات کو مشاہدہ

کر رہے ہیں۔ اس کے برخلاف ہمارے موجودہ ڈرامے لباس
ماحول مضمون اور ہر دوسرے اعتبار سے فصاحت کو زیادہ
سے زیادہ مصنوعی اور غیر فطری بنانے میں سمیت یگانہ کی
کوشش کرتے ہیں۔

ایک ضرورت یہ ہے کہ ڈراما کاپلاٹ زیادہ پیچیدہ نہ ہو
- تاکہ مصنف کو زندگی کے متعلق اپنے عقائد بیان کرنے کا موقع
ملے یا کم از کم وہ محض واقعات کی آندھی کی بجائے پرسکون
زندگی کی صحیح تصویر پیش کر سکے۔ ایسے واقعات جو شیخ پرہ
تمثیل ہو سکی صلاحیت نہیں رکھتے مثلاً جنگ جہازوں
کا ڈوبنا۔ یا ریل گاڑی کا تصادم ڈراما میں نہیں ہونے
چاہئیں۔ اس لئے کہ ان کی صحیح تصویر کا پیش ہونا چونکہ
ناممکن ہے لہذا ناظرین کے دل میں یہ خیال ہر وقت موجو
ر رہتا ہے کہ یہ نقل ہے اصل نہیں۔ اس کے مقابلہ میں اگر
پرسکون زندگی کو تمثیل کیا جائے تو ناظرین کو نقل پر اصل
کا دھوکہ ہو سکتا ہے اور ظاہر ہے کہ یہی تمثیل بھاکات
کی جان ہے۔

ہمارے ملک میں ڈراما کے تنزل کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ہمارے

ڈرامے بہت طویل ہوتے ہیں اور ان میں بہت وقت صرف
 ہوتا ہے تعلیم یافتہ حضرات بالعموم مشغول زندگی بسر کرتے
 ہیں ان کے لئے یہ ناممکن ہے کہ شام کے ۸ بجے سے صبح کے دو
 بجے تک اپنی نیند خراب کریں اور دوسرے دن ہر کام سے محفل
 رہیں۔ لہذا وہ تھیٹروں کو بیکاروں کا مشغلہ سمجھ کر چھوڑ دیتے
 ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ہمارے تھیٹروں پر جہلاد کی حکومت ہے
 اور چونکہ تھیٹر کی ترقی ناظرین کے ذوق پر منحصر ہے لہذا ہمارے
 ڈراما نے کوئی ترقی نہیں کی۔ دہلی والوں کی اصطلاح میں
 چو آتی والے اپنے سولہ مہینہ کی قیمت وصول کرنی چاہتے
 ہیں اور چونکہ ان کے نزدیک بھڑکدار لباس۔ رنگین پردے
 دلچسپ گانے اور سطحی مسخرہ پن ہی ڈراما کی جان ہیں لہذا
 یہی چیزیں ہمارے بلک اسٹیج پر پیش ہوتی ہیں۔ میں ڈراما
 کی ترقی کو قومی ترقی کا ایک اہم جزو تصور کرتا ہوں اور
 اس کا قومی اخلاق و عادات۔ خیالات و محسوسات پر جو
 اثر ہوتا ہے اس کے اعتبار سے اس کا مدعی ہوں کہ ڈراما
 سے قوم کی بڑی خدمت ہو سکتی ہے۔ لہذا میں ضروری
 سفارشات کرتا ہوں کہ ڈراما کو اس بیچارگی کے عالم سے نجات

دلائی جائے اور اس رستہ میں پہلا قدم یہ ہو سکتا ہے کہ ڈراما
 کو چھوٹا کیا جائے۔ طویل ڈرامائی الحقیقت بہت سی غیر
 ضروری اجزاء پر مشتمل ہوتا ہے۔ ہمارے ڈراموں میں اکثر
 فی الحقیقت دو غیر مربوط ڈراموں کے مجموعے ہوتے ہیں جن
 میں سے ایک اصلی ڈراما ہوتا ہے اور دوسرا کامک ہوتا
 ہے۔ یہ کامک اس قدر ضروری تصور کیا جاتا ہے کہ خواہ اصلی
 ڈراما کا افسانہ کتنا ہی المناک کیوں نہ ہو کامک کا ہونا اس
 میں ضروری ہوتا ہے۔ دوسرا جزو لگانے کا ہے جس کا ایسا بے
 محل استعمال ہوتا ہے کہ ذوق سلیم اس پر ماتم کرتا ہے۔
 اگر ان حشو و زوائد سے ڈراما کو پاک کر دیا جائے تو بہت
 وقت بچ سکتا ہے اس کے علاوہ ہمارے ہاں سین اس
 کثرت سے ہوتے ہیں کہ یا تو ان کو مناسب سامان کے ساتھ
 پیش کرنا ناممکن ہے اس لئے کہ سین کو کامل ترتیب کے
 ساتھ تبدیل کرنے میں دیر لگتی ہے یا پھر وہ صحیح فصائیں
 پیدا ہو سکتی جو ماحول کو ناظرین کے لئے بالکل زندہ اور
 اصل کے مطابق بنا دے۔ ہمارے بڑے سے بڑے تھیٹر اس
 سے قاصر رہتے ہیں۔ اس لئے کہ ماحول صرف پردہ کی تبدیلی

تبدیل نہیں ہوتا بلکہ اور لوازم بھی درکار ہیں اس کے علاوہ
 دیر بہت لگتی ہے اگر سین تعداد میں کم ہوں اور طویل ہوں
 تو وہ اس سے بدرجہا بہتر ہے کہ چھوٹے چھوٹے سین کثرت
 سے دکھائے جائیں۔ اس میں وقت کی خرابی کے علاوہ کوئی
 فائدہ نہیں ہے۔

✓ طرز جدید کے پیروں کی نمایاں خصوصیت فنی اصلاح کا خیال ہے۔ اسی
 سلسلہ میں دوسری زبانوں کے عمدہ ڈرامے اردو میں منتقل کرنے کی کوشش
 جاری ہے۔ بلاشبہ اردو ادب کا یہ دور ترجمہ کا دور ہے جس طرح دوسری
 زبانوں کے مختصر افسانوں کو اردو میں منتقل کر کے ادب کی اس صنف کو مالا
 مال کیا گیا اسی طرح وہ دن دور نہیں جب کہ فنی نقطہ نظر سے پاکیزہ ڈرامے
 کے ترجموں سے اردو کا دامن تہی بھر جائیگا۔

نیف
 اس طرز کے پیروں کی دو جماعتیں ہیں۔ ایک وہ جن کے ترجمے یا نقا
 میں پلاٹ کی ترتیب۔ سیرت نگاری۔ موضوع کی دلچسپی اور ڈرامائی تاثر آ
 تو موجود ہیں لیکن انہیں اسٹیج پر پیش نہیں کیا جاسکتا اور دوسری
 جماعت وہ ہے جن کے ترجمے یا نقا نیف دوسری فنی خوبیوں کے علاوہ
 اسٹیج پر بھی کامیابی کے ساتھ کھیلا جاسکتے ہیں۔ اول الذکر کی تعداد زیادہ
 ہے اور آخر الذکر کی کم۔

رد و دراموں کی مکمل اصلاح کیلئے اردو تھیٹر کی اصلاح ضروری ہے اور
 میٹر کی اصلاح اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ اسٹیج کئے جانے کے
 اردو دراموں کا کافی ذخیرہ موجود نہ ہو۔ اس کمی کا احساس ہو رہا ہے
 پیشینہ جاری ہیں مستقبل کے ڈراما نگار زیادہ تر اسی طرف توجہ کریں گے۔
 اس طرز کے پیروں میں سے جن میں مترجمین اور مصنفین دونوں
 (ہیں) بعض کا ذکر ہم علیحدہ علیحدہ کریں گے :-

ماجد مولوی عبد الماجد صاحب ملک کے مشہور انشا پر داز ہیں آپ
 ہم سے بیزارتھے اور تینہ دروں نیچے بروں کی طرز سے بھی غیر مطمئن۔
 تھے کہ پوری پوری اصلاح ہو اور طرز جدید کو رواج دیا جائے لیکن
 بھی خوف دامنگیر تھا کہ ڈراما مقبول عام نہ ہو گا۔ بالآخر یہ طے کر کے
 یہ کوشش مقبول ہوئی تو بہتر ہے اور اگر نہ ہوئی تو اس کا بھی چندا
 نہ ہو گا۔ ”زود پشیاں“ شائع کیا۔ بیشک عوام نے تو اس کی قدر
 لیکن خواص نے اس کو سراہا۔ چنانچہ مولانا شہر لکھتے ہیں :-

... یہ اردو میں ایک نیا ڈراما ہے جو ایک فلسفیانہ
 دماغ والے فاضل و قابل نوجوان کے قلم سے مکمل ہو کر
 اس پبلک کے سامنے پیش ہوتا ہے جس کا بہت ہی محدود
 حصہ اس مذاق سے آشنا ہے۔ ... اس کا پلاٹ ریو

اینڈ جولیٹ“ کو پیش نظر رکھ کر بنایا گیا ہے۔ اگرچہ اس سے بالکل جدا ہے۔

مولانا سلیمان ندوی لکھتے ہیں :-

ڈراما کا مقصد یہ ہے کہ ہیئت اجتماعی کی اصلاح شخصی واقعات اور روزمرہ کے حوادث سے کی جائے لیکن افسوس کہ کلکتہ اور بمبئی کی تماشائیاں ہوں میں اس شریف و بلند مقصد کی جس ناپاک اور گندہ طرز تحریر کے ذریعہ سے پامالی کی گئی ہے وہ حد درجہ تاسف انگیز ہے۔

مرزا ہادی رسوا لکھنوی لکھتے ہیں :-

۔ زبان ایسی ہی ہے جیسی فی زمانہ تعلیم یافتہ لوگوں کی بول چال کی ہوتی ہے البتہ لائق مصنف نے اختصار زیادہ کیا ہے جس سے ر

developments یا انکشاف نام نہیں ہے۔

میر نے نزدیک چند سین یا ایک پورا ایکٹ اور ہونا چاہتے تھے۔

مید سجاد حیدر بلوچ لکھتے ہیں :-

۔ زوہر شیمان ادبی حیثیت سے اور نیز کیرکٹر نگاری

ایک حیثیت سے ایک تصنیف لطیف ہے۔
 ”زادہ پیرشیمان“ پہلی مرتبہ سالانہ میں شائع ہوا اور دوسری دفعہ
 سالانہ میں۔ چھپنے سے پہلے ”الناظر“ میں شائع ہو چکا تھا۔ نثر سلیس
 بناوٹ سے خالی ہے۔ انداز بیان میں بے تکلفی اور سادگی نمایاں ہے۔
 زلیں بھی شامل ہیں لیکن ان کا موقع اور مقام غیر موزوں نہیں
 دیوں پر نظر رکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ مصنف نے واقعات زمانہ
 ملاف پہلا قدم اٹھایا ہے۔

پلاٹ ”روکیو اینڈ جولیت“ سے نہیں لیا گیا بلکہ سراج کے اس
 پہلو پر جس میں کہ شادی کے موقع پر (روکی کی رضا مندی کا خیال نہیں
 جاتا) روشنی ڈالی ہے۔ البتہ عشق و محبت کا پارہ انتہائی درجہ پر
 اسیو اتنا یا گیا ہے۔ یلدرم کا بیان کہ ”کیر کٹر ٹھکاری کی حیثیت سے ایک
 نیف لطیف ہے“ قابل قبول نظر نہیں آتا۔

باقر حسین کا کیر کٹر مصنف کی کمزوری کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک
 پلاٹ ”اور مصلح کو جس روشنی میں پیش کیا گیا ہے یقیناً اس میں
 لغو، غلو اور تعصب کے رنگ جھلکتے ہیں۔ چلہ کے روز اپنی لڑکی کی
 بت ٹھیکرانا، مشرق جیسے حواس گم کردہ عیاش کے متعلق اچھی رائے
 ملتا اور بسینی ”کو قابل سمجھنا نا قابل قبول طریقہ پر پیش کیا گیا ہے۔“

یوسف کے کردار کو بھی چاکہ دستی سے پیش نہیں کیا گیا۔ کردار کے ارتقاء پر ڈھنے والوں پر ظاہر نہیں ہوتے۔ اس کے فلسفیانہ نظریہ بعض جگہ دوسرے کی مخالفت کرتے ہیں اور بعض جگہ مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ نگاری کے علاوہ مکالمہ میں یوسف کی خود کلامیاں "بہت طویل ہر کہیں تین تین چار چار صفحہ تک پہنچ جاتی ہیں۔

"زودہشتیان" اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ روایات قدیم کنو اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھ کر پہلا قدم اٹھایا گیا ہے۔

✓ کیفی اپڈٹ برج موہن دتا تربیتی دہلوی کہنہ مشق شاعر اور ہیں آپ کو اردو ڈراما سے خاص دلچسپی ہے۔ آپ کے دو ڈرامے "دلاری" اور "مراری دادا" بہت مشہور ہیں۔ خصوصاً "دلاری" پنجاب گورنمنٹ نے گرانقدر انعام عطا کیا اور صوبہ کے وزیر اعلیٰ اور وزیر پبلک رسوں کے لئے انتخاب فرمایا اور الہ آباد اور مدر اس یونیورسٹی میں رکھا۔

• ڈراما ۱۸۰ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ مقدمہ نگار لالہ کنور ایم۔ اے بیرسٹر لاڈراما کے موضوع کے متعلق لکھتے ہیں "اس ڈرامے میں یہ ہے کہ انگریزی تعلیم و تربیت اور مغربی شائستگی کو کس حد اپنے گھروں میں جگہ دیں کیفی انتہا پسند نہیں وہ خیر الامور اور سادہ

لیں۔ ڈراما اصلاح معاشرت کو پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے لیکن پردہ تعلیم۔
 بیعتی مغربی و مشرقی تہذیب۔ رفاہ عام۔ ہمدردی۔ غرض کہ سارے اصلاحی
 مایائل کو چھیڑا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک چھوٹے سے ڈراما میں مختلف مسائل
 تفصیلی بحث کرنا ناممکن تھا اسی لئے بعض جگہ ایک طرف خیال آرائی کی
 گئی اور بعض جگہ مسائل کو تشنہ رکھا گیا۔ ڈراما نگار کے پیش نظر ایک موضوع
 ہونا چاہئے تاکہ وہ اس پر نہایت احتیاط۔ دلچسپی اور توجہ سے بحث کر سکے۔
 جتنے زیادہ اصلاحی نتائج و زیر پیش نظر ہوں گے اتنا ہی اوس کا زور فلام گٹ
 مائیکس اس کی توجہ اور دلچسپی بٹ جائے گی اور ڈراما مجموعی حیثیت سے
 بونی تاثرات پیدا نہیں کر سکے گا۔ اسی لئے بہتر تھا کہ کبھی صاحب اس
 ڈراما میں صرف مشرقی و مغربی تہذیب پر خیال آرائی کرتے اور سماج
 کے دوسرے کمزور تاروں کو نہ چھیڑتے۔ اسٹیج پر کامیاب ہونیکے لئے ڈراما
 میں پلاٹ کی ترتیب اور قصہ کی دلچسپی حد درجہ ضروری ہیں چونکہ راج
 دلاری“ میں یہ دونوں خوبیاں یکجا نہیں ہیں اسی لئے اسٹیج پر شاید
 ہی کامیاب ہو سکے۔ ہاں مطالعہ کرنیوالوں کے نزدیک اصلاح معاشرت
 کی ایک اچھی کوشش ہے۔

سیرت نگاری کے لحاظ سے بھی ڈراما زیادہ دلچسپ نہیں۔ تا
 اور راج کے کردار (ideal) ہیں جتنی خوبیاں

ہو سکتی تھیں سب ان میں جمع ہیں۔ ان کے حرکات سکناات خیالات اور احساسات
ما فوق الفطرت معلوم ہوتے ہیں۔ ہیر و کیلئے یہ ضروری نہیں کہ اس میں کوئی
برائی سرے ہی سے نہ ہو بلکہ بحیثیت انسان اس میں کمزوری اور برائی
ہونا ضروری ہے البتہ چابکدست ڈراما نگاران برائیوں اور کمزوریوں
کو اگر ضرورت محسوس کرے تو زیادہ نمایاں نہیں کرتا لیکن اگر ڈراما نگار
اپنے کسی کردار کو انسانی کمزوریوں سے پاک دکھائے تو ڈراما دیکھنے یا
پڑھنے والے اس کو اجنبی خیال کرینگے اور ظاہر ہے کہ جہاں اجنبیت
محسوس ہوتی پچھپی کم ہو جاتی ہے اور خصوصاً اصلاح کا مقصد فوت
ہو جاتا ہے۔

کیفی صاحب کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ہماری معاشرت کی بے
شکلف جعلک دکھاتے ہیں۔ روزمرہ کے ایسے واقعات جس کو بعض ڈراما
نگاروں نے ڈرامائی منظر کیلئے گھنٹا خیال کیا کیتی نے انہیں ڈرامائی
رنگ میں پیش کیا حقیقت یہی ہے کہ ڈراما نگار زندگی کے غیر اہم شعبہ
اور معاشرت کے معمولی منظر کو بھی اپنی فن کاری اور چابکدستی کی بدولت
ڈرامائی اثر میں ڈبو سکتا ہے۔ طرز ہرید کے ڈراما نگار کی خصوصیت
یہ ہے کہ وہ معاشرت کے معمولی مناظر اور روزمرہ کے غیر اہم واقعات
کو ڈرامائی رنگ میں پیش کرتا ہے۔

”مراری دادا“ میں کفنی صاحب نے اس پر بحث کی ہے کہ بچوں خاص کر لڑکیوں کیلئے کونسی تعلیم مناسب و منوزوں ہے۔

محمد عمر نور الہی | محمد عمر نور الہی صاحبان نے اردو ڈراما کی بڑی خدمت کیا۔ سب سے پہلے آپ ہی نے ڈراما پر اردو زبان میں ایک ضخیم کتاب ”ہامک ساگر“ لکھی۔ اس کے علاوہ آپ نے طرز جدید کے ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا اور مولیر، میٹرلنک وغیرہ کو اردو سے روشناس کرایا۔

”بگڑے دل“ فرانس کے مشہور ڈراما نگار ”مولیر“ کی طرہ سے انتخواب کا ترجمہ ہے۔ تعارف میں مترجمین لکھتے ہیں:-

”..... یہ کو میڈی بقول میٹرلنک درل مترجم کلیات

مولیر زبان انگریزی مولیر کی بہترین تصنیف ہے اس

ڈراما میں وہ اپنے زمانہ کے اخلاق اور یہودیگیوں کی تصویر

آمارنے تک قناعت نہیں کرتا بلکہ قلب انسانی کی وہ

گزدریاں پیش کرتا ہے جو ہر زبان میں موجود ہوا کرتی

ہیں۔ ترجمہ میں برائے نام تصرف سے

کام لیا گیا ہے۔ ان باتوں کو نظر انداز کیا ہے جن کا مطالعہ

ہندوستانیوں کیلئے چنداں دلچسپ نہیں۔ یہ ڈراما

موجودہ شکل میں اسٹیج پر نہیں آ سکتا۔

اسی لئے ایک رنگ اور بیشن علیحدہ تیار کیا

دلشاد کا کردار بچہ دلچسپ ہے۔ وہ ماں تہا سے زیادہ خود دار ہے۔

ظاہر داری اور منہ دیکھی مردت کو بے معنی اور لغو خیال کرتا ہے۔ ہر شخص کا عیب اس کے منہ پر ڈنکے کی چوٹ کہہ دیتا ہے۔ مقصود کی غزل کی مذمت اسی کے منہ پر کرتا ہے۔ افضل کو گندم ناجو فروشی پر فاش ہے۔ اتھری کو نصیحت کرتا ہے کہ ہر جانی کی محبت کا اعتبار نہ کرے۔ سلیمہ کے اصرار پر بھی کوئی عہدہ قبول نہیں کرتا۔ غرض کہ دلشاد کے کردار کی وجہ سے جو ظرافت پیدا کی گئی ہے وہ اردو ڈراما نگاروں کے لئے ایک اعلیٰ درجہ کا نمونہ بن سکتی ہے۔ کہیں کہیں قافیہ پیمانی سے بھی مترجمین نے خواہ مخواہ کام لیا ہے جس کی وجہ سے سلاست اور روانی کا لطف جاتا رہا۔

”روح سیاست“ ابراہام لنکن کی زندگی کے جستہ جستہ واقعات ہیں۔ اردو میں اپنی طرز کا پہلا ڈراما ہے۔

”جان ظرافت“ مولیر لینگت۔ آغا جعفر کے ڈراموں سے ماخوذ ہے۔ ایک پھیل کے بحالت آمیز کارنامے بخجیدہ اور پر لطف انداز میں بیان کئے گئے ہیں۔

”ظفر کی موت“ میٹر لنک کے ایک فلسفیانہ ڈراما کا ترجمہ ہے۔

بہن کی محبت کی ایک دل ہلا دینے والی اور موثر داستان ہے۔ رخصتہ بہن ہے اور ظفر اوس کا چھوٹا بھائی۔ وہ دونوں ایک پرانے قلعہ میں رہتے ہیں۔ ظالم موت ظفر کو اپنے چنگل میں دبانا چاہتی ہے اور رخصتہ اس روح فرسا خیال ہی سے لرزہ بر اندام ہو جاتی ہے۔ اپنے جان سے زیادہ عزیز بھائی کو بچانے کی وہ بساط بھر کو شش کرتی ہے لیکن موت اٹل ہے اور وہ ظفر کو رخصتہ سے چھین لینے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

”قزاق“ قسمر کے ایک ڈراما سے ماخوذ ہے۔ شیر دل حبشہ جاہ کا ولیعهد قزاقوں کے زمرہ میں مل جاتا ہے اس لئے نہیں کہ قانون شکنی کرے اور مرے اثر سے بلکہ اس لئے کہ موجودہ قانون کی عدم مساوات کے خلاف جھنڈا بلند کرے۔ اس کا جھٹا اس فکر میں رہتا ہے کہ امیروں کی دولت چھینے اور غریبوں میں تقسیم کرے۔ شیر دل کے مقاصد بلاشبہ برے نہیں لیکن تعجب ہے کہ وہ اپنی اس زندگی سے غیر مطمئن کیوں ہے (ملاحظہ ہو صفحہ ۱۵۷) وہ بیزار نظر آتا ہے اور اس کو گناہ کی زندگی سمجھتا ہے اور دیکھتا ہے کہ گناہ کی انگلی اس کو جہنم کا رستہ بتا رہی ہے۔ اس کے علاوہ زبان میں روزمرہ کا پختارہ نہیں مقفی اور مسجع عبارت بے مزہ اور جھوٹی معلوم ہوتی ہے

”تین ٹوپیاں ایک فرامیسی مذاقیہ سے ماخوذ ہے۔ ٹوپوں کی

تبدیلی کی وجہ سے غلط فہمی اور غلط فہمی سے مذاق پیدا کیا گیا ہے۔ مذاق نہایت سنجیدہ اور پُر لطف ہے۔ مذاقہ کی خصوصیت کہ ڈراما شروع سے آخر تک ہنسنے ہنسانے کی چیز ہو اس میں بدرجہ اتم موجود ہے مولفین نے خیال کیا کہ لوگ شاید یہ سمجھ نہ سکیں کہ ٹوپیاں کس طرح تبدیل ہوتی اسی لئے آخر میں دو اور سبن اس کی وضاحت کیلئے لکھے اور چند گانے مولم کو خوش کرنے کے لئے داخل کئے۔ ہمارے خیال میں مولفین نے ایسا کرنے میں سخت غلطی کی کیونکہ جو لطف اشارہ اور کنایہ میں آتا ہے کلمہ کلام کہہ دینے میں نہیں آتا اور پھر ڈراما پڑھنے والے یاد رکھنے والوں کو بھی تو سوچنے سمجھنے کا موقع دیا جانا چاہئے ورنہ قصہ کی دلچسپی منقود ہو جاتی ہے علاوہ اس کے متغی اور مسج مہارت کو بے ضرورت داخل کیا ہے اصل مذاقہ میں اگر کوئی تبدیلی کی ضرورت تھی تو صرف یہی کہ اس کو ذرا اختصار اور ترتیب کے ساتھ بیان کیا جاتا۔ اگر مولفین ایسا کرنے میں کامیاب ہوتے تو یقیناً یہ نراقبہ اردو ڈراموں میں ایک نئی چیز ہوتی۔

ان کے علاوہ محمد عمر نور الہی صاحبان نے متعدد ایک ایکٹ کے ڈرامے ترجمہ کئے۔

عابد حسین | ڈاکٹر سید عابد حسین صاحب ایم۔ اے۔ پی۔ ایچ ڈی پختون جامہ ملیہ اسلامیہ دہلی ہا تھا ملازمی کی سوانح حیات و تلاش حق اور تاریخ

فلسفہ اسلام کے ترجموں کی وجہ سے ملک میں کافی مشہور ہیں۔ آپ کو اردو ڈرامے بھی پچھپی ہے۔

”پردہ غفلت“ آپ کا مشہور ڈراما ہے جس کو کالج کے لڑکے کئی مرتبہ پیش کر چکے ہیں۔ اس میں مسلمان خاندانوں کی معاشرت کی سچی تصویر دکھائی گئی ہے۔ رسم و رواج کی پابندی کی وجہ سے غریب لڑکیوں پر جو مصیبتیں نازل ہوتی ہیں اور خصوصاً شادی کے معاملہ میں ان کی رضا مندی کا خیال نہ کرنا کی وجہ سے جن مشکلات، مظالم اور مصائب کا انہیں سامنا کرنا پڑتا ہے اس کی جھلک دکھانے کی مصنف نے کوشش کی ہے۔ میرالطاف حسین ایک بھرتے بھالے زمیندار ہیں۔ وہ اپنی بھتیجی (سعیدہ) کی نسبت محمد جو آد سے مقرر کر دیتے ہیں جن سے سعیدہ راضی نہیں۔ سعیدہ کی چچی اور چچی کا بھائی نہ سعیدہ پر مصیبتوں کے پہاڑ توڑتے ہیں تاکہ وہ محمد جو آد سے شادی کرنے راضی ہو جائے لیکن سعیدہ اپنے بھائی کی مدد سے اس آفت سے بال بآنجھاتی ہے۔ اس طرح لڑکی کو اپنی پسند پر اڑے رہنے کی ترفیب دیکھو ہے۔ محمد جو آد کا کردار ایک دیہاتی مدرس کا عمدہ نمونہ ہے۔ تعلیم یافتہ ہونے کے باوجود تاریک خیال۔ ادھام پرست۔ تنگ نظر۔ اور سپت ذہنیت مالک ہے۔ مشہور اتوال اور اشعار اپنی گفتگو میں اس بے تکے پن سے جا بجا ٹھونس دیتا ہے کہ ہنسی ضبط نہیں ہو سکتی۔ باوجود ان خوبیا

پلاٹ کی ترتیب میں زیادہ احتیاط نہیں کی گئی خصوصاً شیخ کرامت علی کا اپنی زبان سے گزشتہ زندگی کی رام کہانی سنانا بے ضرورت اور بے موقع معلوم ہوتا ہے۔ ڈراما میں کسی کو اور کا اپنی کہانی اپنی زبان سے بیان کرنا کچھ اچھا دکھائی نہیں دیتا۔ ہماری معاشرت کی اصلاح کیلئے اس قسم کے ڈراموں کی ضرورت ہے مگر ڈرامائی حسن کو نظر انداز نہ کیا جائے۔

جرمنی کے شہر آفاق شاعر گیتے کے "فاؤسٹ" کا ترجمہ ڈاکٹر صاحب نے بڑی عمدگی سے کیا ہے۔

بچوں کیلئے آپ نے ایک ڈراما "شریر لدا کا" لکھا جس کو فیروز علی نے میں جامعہ کے طلبہ نے ایڈج کیا۔ بچوں کی اصلاح اور تعلیم و تربیت کے اصول کو ہمیشہ نظر رکھ کر یہ چھوٹا سا ڈراما لکھا گیا۔

اشتیاق حسین قریشی | اشتیاق حسین صاحب قریشی ایم۔ اے پروفیسر سینٹ اسٹیفنس کالج دہلی اردو ڈراما کا سنجیدہ مذاق رکھتے ہیں۔ موضوع کا انتخاب اکثر اصلاح معاشرت کو ہمیشہ نظر رکھ کر کرتے ہیں بعض ڈراموں میں اصلاحی تجاویز کا عنصر اس قدر غالب ہے کہ ڈرامے بندہ نصائح کے خشک گلدستے معلوم ہوتے ہیں۔ چونکہ پروفیسر صاحب مختصر ڈراموں کو رائج کرنا چاہتے ہیں اسی لئے اتنی گنجائش نہیں ملتی کہ اپنے موضوع سے تفری ریہ کیلئے بھی ہٹ سکیں یا طرز بیان میں

ذرا طول دیکر اسلوب میں دلچسپی پیدا کر سکیں اور اکتا دینے والی سے
 بچ سکیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ فن ڈراما کی اصلاح کی بھی آپ نے
 خاص طور پر کوشش کی مختصر ڈراموں کو رائج کرنا اور ہماری معاشرتی
 کمزوریوں کی صحیح تصویر کھینچنا آپ کے کار نمایاں ہیں۔

”معلم اسود“ اپنے موضوع کے لحاظ سے نیا ڈراما ہے۔ نیکی اور
 ہدی کا خیال۔ انفس امارہ اور ضمیر کی کشمکش اور دل کی گہرائیوں
 میں ان متضاد جذبات کا پیدا ہونا دلچسپ پیرایہ میں دکھایا گیا ہے۔
 طرز قدیم کے خلاف مصنف نے پہلا قدم بجا کا نہ اٹھایا ہے۔ ڈراما کی زبان
 سلیس اور سادہ ہے۔

”گناہ کی دیوار“ کے موضوع کے متعلق مصنف لکھتے ہیں۔۔۔۔۔

ایسے واقعات تقریباً ہر روز پیش آتے ہیں کہ چند عیار ہمدعاشوں
 کی چالاکی سے باعصمت و نیک نفس خواتین کی زندگی برباد ہو جائے
 لیکن سلج کو اس کی پرواہ نہیں۔ ہم نے یہ سمجھ رکھا ہے کہ ہر عصمت خوا
 عورت قابل گردن زدنی ہے لیکن ہم اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ بسا
 اوقات اس کی گناہ آلود زندگی اختیاری نہیں ہے اگر اسے بھی اچھے
 موقع ملے تو شاید وہ بھی نیک نفس اور باعصمت ہوتی آ
 ”ہمزاد“ ایک مختصر سا ڈراما ہے جس میں نوجوان بیوی اور اداگیر

شوہر کے تعلقات سب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مزاج لطیف کا عنصر شامل ہے اور پلاٹ کی ترتیب قابل تعریف ہے۔ سین بدلنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اور پورا ڈراما ایک ہی سین پر ختم ہو جاتا ہے۔ اصلاحی پہلو اشارے اور کنایہ کی حد تک ہے اسی لئے ڈراما شروع سے آخر تک بے انتہاد کچسپ ہے۔ "حیدر بن" کے موضوع کے متعلق مصنف لکھتے ہیں "اس ڈراما کے بحث کے متعلق یہ عرض کرنا کافی ہو گا کہ بعض اوقات ایسی صورت آجاتی ہے کہ عورت کسی طرح اپنے شوہر سے طلاق حاصل کرنی چاہتی ہے اور شوہر اس کے باوجود کہ اس کے دل میں بیوی کی ذرا بھی محبت نہیں ہوتی نہ وہ اسے آرام کے ساتھ رکھنے کا روادار ہوتا ہے محض اسے پریشان کرنے کے لئے اپنی زوجیت میں رکھتا ہے عورت کے لئے زہم، عذاب جان ہو جاتی ہے اور اسے نجات کی صرف دو صورتیں نظر آتی ہیں۔ تبدیل مذہب یا خودکشی اور یہ دونوں صورتیں ایسی ہیں جنہیں کوئی غیور اور خدا ترس عورت محض اس "قید حیات دہندہ" سے نجات حاصل کرنے کے لئے گوارا نہیں کرتی۔ اسلامی شریعت میں اس کا نہایت موثر علاج موجود ہے۔ عورتوں کو خلع حاصل کرنے کا حق ہے اور اگر وہ صرف اسی امر پر اصرار کرے کہ وہ اپنے شوہر کے ساتھ خوشی کی زندگی بسر کرنے سے قاصر ہے تو قاضی فسخ نکاح پر مجبور ہے۔ لیکن ہماری کوتاہ بینی سے خلع کا مسئلہ

بالکل فراموش کر دیا گیا ہے جس کی وجہ سے سینکڑوں عورتوں پر ظلم ہوتا ہے۔۔۔ ہم ایسے مسودات قانون کی حمایت یا مخالفت میں جن کا چند دولت مند مغربداروں کی دولت پر اثر پڑتا ہے پوری جدوجہد ختم کر دیتے ہیں لیکن ایک ایسے مسئلہ کی طرف جس کی بدولت ہزاروں گھروں کی خوشی خاک میں ملتی ہے اور لاکھوں عورتوں کی زندگی تباہ ہوتی ہے ہماری ادنیٰ توجہ مہذول نہیں ہوتی۔۔۔ وہ شوہر جو اپنی بیویوں پر ایسا ظلم روا رکھتے ہیں ویرجم اور جفا کار ہیں لیکن ہم جو ان مظالم کو دیکھ کر خاموش رہتے ہیں اور کچھ نہیں کرتے ان سے کم سنگدل نہیں ہیں۔۔۔۔۔

دل ہلا دینوالی حزن یہ ہے۔ گو واقعات سچے ہیں لیکن انتہائی درجہ کا ظلم اور شقاوت قلب دکھایا گیا ہے۔ اسی لئے یہ حزن یہ اشیخ پر مشکل سے کامیاب ہو سکتی ہے۔ آخر میں ڈراما تشنہ ہے۔ بہتر جو تاکہ مصنف شوہر کا ان مظالم سے چھٹکارا حاصل کرنے یا خلع لینے کا کوئی رستہ بتاتے۔

”نقش آخر“ غدر کی داستان ہے اور ہماری قدیم تہذیب کا فوجہ غدر کا ایک سبب مشرقی و مغربی تہذیب کی ٹکرائی اسی لئے غدر کے ذکر کے ساتھ ساتھ مشرقی و مغربی تہذیب کا ذکر مناسب رہتا ہے مصنف کو اقرار ہے کہ ”نرم آخر“ اور داستان غدر سے تاریخی واقعات اور زندگی کی تصویر کھینچنے میں بہت مدد ملی۔ بلکہ بعض واقعات تو ان ہی

کی زبان میں منقول ہیں۔

”نیم شب“ آپ کا تازہ ترین ڈراما ہے۔ یکم دسمبر ۱۹۳۶ء کو اسٹیفنس کالج ڈرامیٹک کلب نے اسے کیسلائیہ ڈراما اپنے موضوع کے لحاظ سے بالکل نیا ہے۔ پچاس برس بعد اگر ہندوستان میں اشتراکیت کا زور ہوا تو ملک کی کیا حالت ہو گی؟ اس نازک لیکن اہم سوال پر مصنف نے اپنے خاص انداز میں روشنی ڈالی ہے

”تاج“ سید امتیاز علی صاحب تاج پنجاب کے مشہور انشاء پرداز ہیں۔ اردو دور سے خاص دلچسپی رکھتے ہیں۔ آپ کا ڈراما ”انارکلی“ بہت مشہور ہے ۱۹۲۷ء سے یہ ڈراما آپ نے لکھنا شروع کیا اور دس سال بعد کتابی صورت میں شائع کیا یہ ایک تین ایکٹ کی حزیہ ہے۔ جہانگیر اور انارکلی کے عشق کا قصہ جو زبان زد خاص و عام ہے ڈرامائی رنگ میں پیش کیا گیا ہے مصنف کو اقرار ہے کہ یہ جہانگیر اور انارکلی کے عشق کا قصہ کچھ زیادہ وزنی نہیں اور من گھڑت معلوم ہوتا ہے پھر بھی اس بات کے بتنگڑ اور غیر تاریخی داستان میں حسن و عشق کا چٹخارہ کچھ اس قدر مزیدارتھا کہ مصنف اس کو ڈرامائی رنگ میں پیش کئے بغیر نہ سکا۔ دس برس تک مصنف اسی حصے میں رہا ہوا کہ یہ قصہ عوام میں جس طرح مشہور ہے اسی طرح بیان کرے یا اس میں حسب دلخواہ کمی و بیشی کرے۔ اول الذکر اسلوب غیر تاریخی

ہونے اور اکبر کو ظالم و جابر دکھانے کے باوجود حزن و غم کے تاثرات اور پلاٹ کی پچھی
کے لحاظ سے حد درجہ جاذب نظر اور بے انتہا کشش رکھنے والا تھا۔ آخر الذکر
صورت میں اکبر انارکلی اور جہانگیر وغیرہ کے کردار مکمل نہ تھے۔ بالآخر یہ تصفیہ
کر کے کہ ڈراما کو تاریخی نقطہ نظر سے زیادہ فنی نقطہ نظر سے مکمل کرنا چاہیے
انارکلی کا پلاٹ حوام سے لیا۔

ڈراما طویل ہے اور اسٹیج کے ناقابل۔ انارکلی۔ جہانگیر اور اکبر کے کردار
اسٹیج پر پیش نہیں کئے جاسکتے بالکل اسی طرح جس طرح کہ شکسپیر نے لیئر کو اسٹیج
نہیں کیا جاسکتا۔ اکبر بے انتہا سنگدل دکھایا گیا ہے۔ ایک طرف دلارام کی لگائی
بجھاتی اور دارودہ کی فتنہ پروری اکبر کے سخت دل کو سخت تر کرتی ہے اور دوسری
طرف انارکلی کی ماں اور رانی کی لجاجت اور رجم کی درخواست اکبر کو شرمس
نہیں کرتی۔ مگر تعجب ہے کہ آخر میں اکبر اپنے کئے پر نادم نظر آتا ہے اور اس کی
زبان سے ایسے کلمات نکلتے ہیں جو اس کی طبیعت کے خلاف نظر آتے ہیں۔ یا تو
اول الذکر طریقوں سے اکبر کی سنگدلی پر اس قدر زور نہ دیا جاتا اور یا آخر میں
اس کا دل پانی ہوتے نہ دکھایا جاتا۔ ایک آدھ قطرہ انفعال کا مضائقہ نہ تھا
لیکن اکبر کو چپ لگھاتی تو بہتر ہوتا۔

شروع کے بعض سین طوالت کے مد نظر خذف کر دیئے جاتے اور اکبر کی
سیرت نگاری پر نظر ثانی کی جاتی تو ڈراما یقیناً اور بلند ہوتا۔ ہمارے ڈراما نگار

(Directions کا خیال نہیں رکھتے۔ تاج

صاحب نے اس طرف توجہ کی ہے اور مناظر کے شروع اور ادن کے درمیان میں
ماہجی تفصیل اور وضاحت کی ہے۔ اس کے علاوہ پلاٹ کی ترتیب اور انداز
بیان کے لحاظ سے انارکلی اردو ڈراموں میں ایک امتیازی خصوصیت رکھتا ہے۔
”انارکلی“ اس سال مدراس یونیورسٹی کے بی۔ اے کے نصاب میں رکھا گیا
اور پنجاب گورنمنٹ نے اس پر مصنف کو انعام دیا۔

”انارکلی“ کے علاوہ تاج صاحب نے دوسرے ڈرامے لکھے جو ابھی کتابی
صورت میں شائع نہیں ہوئے۔ آپ شیخ اور فلم میں بھی دلچسپی لیتے ہیں اور غالباً
Loves of the Moghul Prince میں اکبر کا پلٹ کر چکے

ہیں۔

شاہ احمد طرز جدید کے ڈراموں کے موضوع کے انتخاب میں جو تغیر ہوا ہے
اس سے اردو کو آشنا کرانا ایک اہم فرض تھا۔ اس فرض کو شاہ احمد صاحب
بی۔ اے (آنرز) اڈیسر ساقی دہلی نے میٹر لنک کے ترجموں کے ذریعہ سے پورا کیا۔
میٹر لنک مجیم کاشمیر آفاق ڈراما نگار ہے۔ وہ اپنے موضوع کے سلسلہ میں جنگ
جلی۔ قتل۔ خون۔ دہشت اور انتشار کو دخل نہیں دیتا بلکہ حسن اور اس کی
جاذبیت عشق اور اس کی کشش۔ معصومیت اور اس کی لطافت۔ رنج اور اس
کی پاکیزگی۔ فطرت اور اس کی سادگی۔ جذبات اور ان کی رنگینی کو تلاش کرتا ہے۔

”جائیزل“ کا ترجمہ شاہ صاحب نے نرگس جہل کے نام سے کیا۔ ترجمہ رفتہ و شستہ ہے اور کامیابی کے ساتھ میٹر لنک کے خیالات کو اردو کا جامہ پہنایا ہے۔ ایگلے وین ایڈ سیلیسٹ کے ترجمہ ”یروین و ثریا“ میں فضل حق صاحب قریشی بھی شریک ہیں۔ تیسرے اور چوتھے ایکٹ کا ترجمہ شاہ صاحب نے کیا ہے اور پہلے دو سہ اور پانچویں ایکٹ کا ترجمہ فضل حق صاحب قریشی نے۔ سالانہ ساتھی اور سالانہ ادبی دنیا ۱۹۳۵ء میں بھی شاہ صاحب نے میٹر لنک کے دو نفیس ڈراموں کو اردو کا جامہ پہنایا ہے۔

ان کے علاوہ شاہ صاحب ساتھی کے ذریعہ اردو کی اس کم مایہ صنف کو مالا مال کرنے کی اسکا کافی کوشش کر رہے ہیں۔ شاہ جہاں جس کے آپ مدیر اعزازی ہیں افسانوں اور ڈراموں کیلئے وقف ہے۔ ڈراما کی ترقی کے یہ ذرائع بھی کچھ کم قابل قدر نہیں۔

فضل الرحمن | محمد فضل الرحمن صاحب بی۔ اے (آنرز) نے ”شیر نین“ کے شہرہ آفاق طریقہ ”دی اسکول فلر اسکائڈل“ اور ”دی ریولس“ کا ترجمہ ”ظاہر باطن“ اور نئی روشنی کے ناموں سے کیا۔ اول الذکر سلسلہ میں دیا وردہ معنی تحفہ حیدر آباد اور آخر الذکر اگست سلسلہ میں اکسلیس تحفہ حیدر آباد میں شائع ہوا جس طرح ”شیر نین“ نے ”دی ریولس“ میں آئیر لینڈ ادب لندز کی زبان اور نادر زبان کا مقابل کر کے خاق الایا ہے اسی طرح مترجم نے

بابی اور لکھنؤ کی زبان اور انداز بیان کا مقابلہ کر کے اصل کی خوبی کو ترجمہ میں ہایت حمدگی سے منتقل کیا۔ دراصل میر صاحب اور خان صاحب کی وجہ سے ڈانا احیاب رہا اس کے علاوہ سنہ ۱۸۴۷ء کو بھی فصاحت و بلاغت کی شخصیت ہیں کامیابی کے ساتھ منتقل کیا۔

ان کے علاوہ آپ نے دو اور ڈرامے لکھے۔ ایک ”پردہ“ اور دوسرا ”خسرات الارض“۔ ”پردہ“ سیرت نگاری کے لحاظ سے ناقص ہے اور خسرات الارض ”انجام کے لحاظ سے نامکمل“ جنوری ۱۸۴۷ء میں ”خسرات الارض“ اکسلیبر تحفیر میں اشاعت ہوا۔

انصار ناصری | انصار ناصری صاحب بی اے (آنرز) دہلی کے دوڈرامے ”نجمہ نوری“ اور ”سلسلی“ مشہور ہیں۔ ”نجمہ نوری“ ماں کی مائت کے متعلق ایک دلہ روز تمثیل ہے۔ ”نجمہ“ کا کردار بہت دلچسپ ہے۔ گناہ آلود زندگی میں اسے کیسوی۔ سکون قلب اور عشرت نہیں ملتی۔ وہ اس سے بیزار ہو کر خاتمہ کرنا چاہتی ہے۔ لیکن بچہ کی خاطر اپنے ارادہ سے باز رہتی ہے۔

”سلسلی“ آسکر وائلڈ کے مشہور و مقبول ”سالوی“ کا ترجمہ ہے۔ آسکر وائلڈ کا شمار برطانیہ کے بہترین ادیبوں میں ہے اور ”سالوی“ کا شمار آسکر وائلڈ کی بہترین تصانیف میں۔ دوسری زبانوں میں بھی اس کے بے شمار تراجم ہوئے۔

۱۸۴۷ء تا ۱۸۵۱ء کے مابین انصار صاحب کے علاوہ دو اور ترجمے

موجود ہیں ایک پروفیسر تشریح کا اور دوسرا جناب مجنون گورکھپوری کا۔ انصار صاحب کے ترجمہ کے متعلق صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ آپ نے نگہری ستھری اردو میں آسکر و لٹل کو منتقل کیا۔

فضل حق قریشی | فضل حق قریشی صاحب دہلوی کا ڈراما "تعلیم زدہ بیوی" مولیر سے ماخوذ ہے۔ طرافت کے ساتھ ساتھ اصلاحی عنصر بھی شامل ہے۔ بعض عورتیں تعلیم کا غلط اثر لیکر متعجب جاتی ہیں اور اپنے فریب بے زبان شوہروں پر اپنی تعلیم کا بے ضرورت رعب ڈال کر قسم قسم کی اذیتیں پہنچاتی ہیں۔ اسی قسم کا ایک دلچسپ نمونہ "سلی" ہے۔

اس کے علاوہ فضل حق صاحب مٹر لنک کے ترجمہ "پریدین و ثریا" میں شاہ احمد صاحب کے ساتھ برابر کے شریک ہیں۔ پہلے - دوسرے اور پانچویں ایکٹ کا ترجمہ آپ نے کیا جس کا ذکر ادھر بھی آچکا ہے۔

محمد مجیب | محمد مجیب صاحب بی۔ اے (آکسن) پروفیسر جامعہ ملیہ کا ڈراما "کھنتی" قومی اصلاح کو پیش نظر رکھ کر لکھا گیا ہے۔ عبد الغفور صاحب کی سیرت میں ملاؤں کا سا جوش کہ دراز اسی بات پر جھلاؤ کو جہاد کیلئے تیار رہنے کا حکم دیتا اور لیڈروں کا سا خردش کہ بظاہر قومی کاروبار میں سرگرداں نظر آنا نمایاں ہے عشق و محبت کی چاشنی تو کجا اشخاص ڈراما میں صنف انک کا پتہ بھی نہیں۔

جلیل قدوائی | جلیل احمد قدوائی ایم اے نے "مونادانا" کا ترجمہ ۱۹۲۶ء سے شروع کیا تھا جب کہ وہ بی اے کے طالب علم تھے لیکن بعض نکاتوں کے سبب ۱۹۳۲ء سے پہلے شائع نہ کر سکے۔ "مونادانا" مٹر لنگ کی تصنیف ہے جیسا کہ ہم نے اوپر بیان کیا ہے بلجویم کا یہ شہرہ آفاق ڈراما نگار اپنا موضوع عام ڈراما نگاروں سے علیحدہ تلاش کرتا ہے۔ اس کی یہی خصوصیت اس ڈراما میں بھی پائی جاتی ہے۔

ترجمہ محنت سے کیا ہے اور مصنف سے ترجمہ کی اجازت حاصل کی ہے۔
سالک بٹالوی | عبد المجید صابک بٹالوی اپنی خاص طرز نگارش اور ٹیگور کے ترجموں کی وجہ سے مشہور ہیں۔ ٹیگور کے "چترا" کو آپ نے اردو کا جامہ پہنایا۔ یہ مہا بھارت کے زمانہ کا ایک مختصر لیکن لطیف واقعہ ہے محبت کے حقیقی مفہوم کو اور مشرقی روحانیت کے وسیع سمندر کو اس مختصر سے کوزہ میں بند لیا گیا ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ موسیقی میں ڈوبا ہوا ہے اور جذبات لطیف کے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ مترجم نے بڑی کاوش سے ترجمہ کیا۔

تمکین وسعدی | آسکر وائلڈ کے مشہور ڈراما "ارنسٹ" کا ترجمہ تمکین وسعدی صاحبان سے کیا۔ "ارنسٹ" آسکر وائلڈ کے ممتاز ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے چاہے تھا کہ ترجمہ محنت اور کاوش سے کیا جاتا۔ لیکن معاملہ جو ہے کہ مترجمین نے احتیاط نہیں کیا اسی لئے انہیں آسکر وائلڈ کو

قتل کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہ ہوئی۔

عظیم بیگ چغتائی | مرزا عظیم بیگ صاحب چغتائی بی۔ ۱۰۷۱-۱۱۰۰ ال۔ بی۔ بیگ
اپنی مزاح نگاری اور بیشمار تصانیف کی وجہ سے کافی مقبول ہیں۔ افسانہ
نگاری سے ہٹ کر آپ نے ڈراما نگاری کی طرف ایک قدم بڑھایا جس کا نتیجہ
”مرزا جگٹی“ ہے مرزا جگٹی ”قدیم تہذیب کا آئینہ دار ہے اور یقیناً پُر لطف لیکن
ڈرامائی تاثرات کا اس میں فقدان ہے۔

یلدرم | سید سجاد حیدر صاحب یلدرم اپنے ترکی ترجموں کی وجہ سے ملک
میں کافی شہرت رکھتے ہیں۔ نامق کمال بکا کے ترکی ڈراما ”جلال الدین
خوارزم شاہ“ کا اردو میں ترجمہ کیا۔ نامق کمال بکا ترکی ادبیات جدیدہ
کے زندہ جاوید بانیوں میں سے ہے۔ ترجمہ کی زبان اور انداز بیان یلدرم
کا اپنا مخصوص ہے لیکن چونکہ ڈراما بہت طویل ہے شاید اس وجہ سے
زیادہ مقبول نہیں ہوا۔ دو سال پہلے مدراس یونیورسٹی کے بی۔ اے کے
نصاب میں تھا۔

ردائے ہندوستانی | ایلاڑی الہ آباد نے اردو میں ڈراموں کی کمی دیکھ کر
تہنیا کیا کہ کم از کم عمدہ ترجموں سے اس کمی کو ایک حد تک پورا کیا جائے۔
اسی سلسلہ میں ”گلزارِ وردی“ کے ڈراما ”اسکن گیم“ کا ترجمہ فریب علی
منشی جگت موہن لال ردائے مرحوم ایم۔ اے۔ ال۔ بی سے سلسلہ میں

رایا۔ ہواں ایک کمنہ مشق ایوب اور شاعر تھے مگر ترجمہ زیادہ امتیاز سے نہیں کیا گیا اسی وجہ سے مکر ٹیر کا نام لا چند صاحب کو عرض "میں لکھنا چاہتا تھا کہ یہ ترجمہ غلطی سے پاک نہیں" عابد [بابو شیر و چند چرمی "کی تصنیف" اُما" کو سید عابد علی صاحب عابد بی۔ اے مصنف حجاب زندگی۔ نگہاٹے بہار۔ لالہ صحر او فیرونے سال ۱۹۲۱ء میں ترجمہ کیا۔ اُما" ایک عاشق تھی دراما ہے۔

عبد الغفار مدہولی | عبد الغفار صاحب مدہولی نگران تعلیمی مرکز نمبر اجماع دہلی بچوں کے لئے مفید درامے لکھ رہے ہیں۔ بچوں کا افسانہ "الفیل کے ایک ٹکڑے سے ماخوذ ہے اور دیوانت اور راستبازی کا سبق سکھاتا ہے۔ اسکول کی زندگی میں شریر اور نیک طالب علموں کی زندگی کا مقابلہ کر کے فطرت سے باز رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔" قوم پرست طالب علم سے طلباء کے دلوں میں وطن کی محبت اور ہندو مسلم اتحاد پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے "محنت" اسم بامستی ہے۔ لڑکوں کو محنت کرنیکی ترغیب دی گئی ہے۔

سدرشن | مشہور افسانہ نگار سدرشن نے بعض درامے لکھے جن میں "آزیری جھڑپ" اور "ماں کی پڑگیا" زیادہ مشہور ہوئے۔ اولاد کو مختلف باتوں کی انجینئرنگ کی ہیں اور آخر الذکر کو جاپان کی یونیورسٹی نے پچھلے سال شیخ کیا تھا۔

محمد نعیم الرحمن | محمد نعیم الرحمن صاحب ایم اے اردو دہلی اچھا خلق تھے ہیں۔ یسنگ کے ناقد کا برجستہ راستہ ترجمہ کیا جو ہندوستانی اکیڈمی کی طرف سے شائع ہوا۔

فلم اور اردو ڈراما

اسٹیج پر سینما کا حملہ ایک بے پناہ دار تھا جس نے اسٹیج کی رونق کو ماند کا فلم کی چہل پہل کے آگے اسٹیج کا دائرہ تنگ نظر آنے لگا۔ متحرک تصاویر نے اپنا رنگ کچھ اس طرح جمایا کہ لوگوں نے اسٹیج کے بولتے ہوئے اداکاروں فراموش کر دیا اور فلم کی اداکاری نے اسٹیج کے گانوں کو بھلا دیا۔ بالآخر سینما کی فتح نے اسٹیج کی شکست کا اعلان کر دیا۔ اسٹیج کی شکست سے ڈراما بھی کمزور ہو گیا۔ ایک تھا اس لئے کہ خاموش فلم کو ادبیات سے بہت کم واسطہ ہے۔ مکالمہ جو کہ ڈراما کی جان ہے اس میں مفقود ہے اور دوسرے یہ کہ خاموش فلم میں ادب کی چاشنی کے بجائے اچیل کور۔ لڑائی جھگڑا سولہا کے گرتے ہیں۔ اور دوسری اسی قسم کی عامیانه چیزیں عوام کی دلچسپی کے لئے داخل کر لی گئیں۔ اردو کے تقریباً تمام خاموش فلموں میں یہی خصوصیات دکھ

دیتی ہیں اور ان کے ذریعہ سے اردو ڈراما کی یقیناً کوئی خدمت نہیں ہوئی۔
تجہ یہ ہوا کہ ڈراما کی ترقی کا کوئی ذریعہ باقی نہیں رہا۔

نمانہ نے کپوٹ بدلی اور سائینس کی ترقی نے سینما اور تعمیر دونوں
الطف بوتنا فلم میں یکجا کر دیا۔ آئنگم کی ضیافت کا بھی سامان رکھا اور
ہان کی تواضع کی ضروریات بھی مہیا کر دیں۔ اداکاری اور ادبیات کا تعلق
پھر چلی دامن کے ساتھ کی طرح لازم و ملزوم کر دیا۔ اس ایجاد نے ڈراما کے
تن بیجاں میں نئی روح پھونکی، بوتنا فلم نے خاموش فلم کا خاتمہ کر دیا اور
چار دانگ عالم میں اسی کا طوطی، بوتنا نظر آیا۔ عوام نے جو ہندوستانی گانوں
کو ایک حصے سے ترس رہے تھے، بوتنا فلم کے گانوں پر کان کھڑے کئے اور
اس درجہ وارفتگی و دیوانگی کے ساتھ اس پچھڑے ہوئے دوست کی آواز
بھگت کی کہ ہندوستانی کینیوں کو اس کا سان و گمان بھی نہ تھا کہ ان کے
دن یوں پھریں گے، بشمار کپنیاں کلکتہ اور بمبئی میں قائم ہیں اور نہایت
سرگرمی سے ڈرامے تیار کر رہی ہیں مگر پھر بھی پبلک کی مانگ کو پورا کرنے
سے قاصر ہیں۔ کیونکہ اس سے قبل ہندوستانی خاموش فلم کافی طور پر
مقبول ہونے کے باوجود بھی صرف عوام کو گردیدہ کر سکتا تھا۔ انگریزی فلمیں
اور سچہدہ طبقہ عموماً امریکن اور انگریزی فلموں کا دلدادہ تھا اور ہندوستانی
مارکٹ میں بدیسی فلموں ہی کی زیادہ مانگ نظر آتی تھی لیکن ہندوستانی

بولتے فلم نے ایک انقلاب برپا کیا اور وہ ایک ایسے عظیم سیلاب کا باعث ہوا کہ ہر تجربہ کار میں ہندوستانی بولتے فلم ہفتوں تک دکھائے جا رہے ہیں۔ بدیسی عمدہ سے عمدہ فلم دنوں نہیں چلتا لیکن فنون سے فنون ہندوستانی فلم میں ہفتوں بھوم دکھائی دیتا ہے۔ تجربہ کار کے مالکوں نے تجارتی نقطہ نظر سے اپنے فائدہ کیلئے عوام کے پسند کا فلم دکھانا شروع کیا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مارکٹ میں بدیسی فلم کی مانگ گھٹ گئی۔

اس سے یہ فائدہ تو ہوا کہ ہندوستانی روپیہ ہندوستان ہی میں رہا۔ لیکن یہ توقع کہ ہندوستانی کمپنیاں روپیہ کم کر ادب اور آرٹ کی بھی خدمت کریں گی پوری نہ ہوئی۔ کمپنیوں نے محض تجارتی نقطہ نظر سے فلم تیار کئے اور ایک منٹ کے لئے بھی اپنی نظر میں روپیہ پر سے نہ ہٹائیں جس طرح سے بھی ہو سکے انہوں نے اپنی تجارت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ سان کا کاہو باجی طرز اور ان کی ادبیات سے بیرخی دیکھ کر ہمیں پرانی تھئیٹر ہل کمپنیاں یاد آتی ہیں۔ انہوں نے بھی پرانی تھئیٹر ہل کمپنیوں کی طرح فرسودہ مذاق کے ڈرامے پیش کئے۔ قدیم ڈرامے جو اس سے پیشتر کئی کئی دفعہ ایج ہو چکے تھے پھر انہی کو فلم بنایا اور چند پیشہ ور گانے والیوں کو ادھر ادھر سے پکڑ کر نالچ گانے سے عوام کی تواضع کر دی۔ طرز جدید کے ڈراموں پر روپیہ صرف کرنا تو کجا مفت ہاتھ آئے ہوئے ڈراموں کو بھی پس پشت ڈال دیا۔ کیونکہ

کاروباری حیار پر پورے نہ اتر سکے اور ڈر تھا کہ کہیں حوام انہیں ناپسند نہ
ہیں اس طرح پوینہ پر کارٹ کی بھینٹ چڑھا دی۔

بولتے فلم کے سیلاب نے فلم کمپنیوں کو ایک اور عذاب میں مبتلا کر دیا۔
اموش فلم میں اکثر و بیشتر ایسے اداکاروں نے کام کیا تھا جو اردو کے محض
ابلہ تھے۔ اور چونکہ ان میں بولنے یا سمجھنے کی ضرورت نہ تھی اسی لئے اداکاروں
اور دو داں ہونا چنداں ضروری نہ تھا لیکن بولتے فلم میں تو اردو دانی
بے شدید ضرورت تھی مگر ہماری فلم کمپنیوں نے اس ضرورت کا احساس نہیں
کیا اور اردو دانی کا لحاظ کئے بغیر سب ہی کو بولتے فلم میں ٹھونس دیا۔ تو تے
۱۱ صدی اداکار مکالمہ کا مفہوم۔ اس کی خوبی۔ برستگی اور موقع استعمال سمجھنے
مے قاصر ہیں۔ پچھتر فیصدی صحیح تلفظ نہیں کر سکتے۔ پچاس فیصدی ایسے
ہیں جنہیں اردو پڑھنا نہیں آتا اور اپنی مادری زبانوں میں مکالمہ لکھ کر
یاد کرتے ہیں اور تیس فیصدی ایسے ہیں جنہیں کسی زبان میں دخل نہیں۔
بالکل ماہل اور غیر تعلیم یافتہ ہیں جب اداکاروں کا یہ حال ہو کہ وہ مکالمہ
کو سمجھ نہ سکیں۔ زبان اور بیان کی خوبی تک پہنچ نہ سکیں اور صحیح تلفظ تک
ادانہ کر سکیں تو بتائیے ان کی اداکاری میں حقیقت کا اظہار۔ فن نگاری
کا پر تو اور تاثرات کی جھلک ہو تو کیونکر ہو ۱۹۱۹ ہی اسباب کی بناء پر ادا
کاروں کے ہاتھوں اردو ڈراما کا اس بُری طرح خون ہوا ہے کہ باید و شاید۔

یہ لے فلم کیلئے جو ڈرامے لکھے جاتے ہیں ان کا طریقہ بھی تعمیر مکمل کمپنیوں کے طریقے سے بہت متماثل ہے۔ عموماً ادا آموز یا کمپنی کا کوئی مسجید ادا شخص افسانہ مرتب کرتا ہے اور اکثر یہ افسانہ انگریزی یا کسی دوسری زبان میں ہوتا ہے کیونکہ فلم کمپنیوں کے ادا آموز یا دوسرے سربراہ اور وہ اصحاب ادا سے بڑی حد تک نا آشنا ہیں۔ اردو میں افسانہ لکھنا تو بڑی چیز لکھے ہوئے افسانہ کی خوبیوں اور خرابیوں کو سمجھنا بھی ان کے لئے مشکل بلکہ ناممکن ہے۔ اسی لئے فلم کا افسانہ گجراتی، ہندی، انگریزی یا ان کی اپنی مادری زبان میں مرتب ہوتا ہے پھر کسی منشی "قسم کے شخص کو مکالمہ لکھنے کے لئے دیا جاتا ہے۔ اور منظر نگاری کا کام عموماً ادا آموز خود کر لیتا ہے کیونکہ فلم کمپنیوں کا خیال ہے کہ اس میں ادبیت کو دخل نہیں۔ رہا گانے سودہ کمپنی کے کسی شاعر کے ہائیں ہاتھ کا کمیل ہیں۔ ایسے شاعر کا جس کی تعریف میں ہم نے ادیب "تنگ بندی" کی صفت استعمال کی ہے۔ یا اگر شاعر نہ ہو تو گانہ والیوں کی مرضی پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ وہ جو چیز یاد ہو گائیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ امریکی، انگریزی یا دوسری بدیہی فلم کمپنیوں میں بھی مختلف اشخاص فلمی ڈراما کو مکمل کرتے ہیں اور بعض دفعہ ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ اصل افسانہ غیر زبان میں ہوتا ہے اور اس کا ترجمہ فلم کیلئے کیا جاتا ہے مگر فرق یہ ہے کہ وہاں بہترین اداچیوں مترجموں۔

ماہر فن۔ کہنہ مشق۔ قادر الکلام۔ تجربہ کار اور جانے کن کن کے سپرد یہ
اہم خدمت ہوتی ہے اور روپیہ پانی کی طرح بہایا جاتا ہے۔ تنقید اور جانچ
پڑتال کی جاتی ہے۔ برخلاف اس کے ہندوستانی کمپنیوں میں ڈراما پر
روپیہ صرف کرنا بے ضرورت اور فضول سمجھا جاتا ہے۔ یا وجود اس کے کہ
ہماری کمپنیاں آج کل خوب روپیہ کما رہی ہیں اور ہر طرف سے زبان کی اصلاح
اور عمدہ ڈرامے کے لئے چھج و پکار ہو رہی ہے مگر ان کے کانوں پر جوں
بیک نہیں رہی گنتی۔

ہماری فلم کمپنیوں کی اصلاح کیلئے ضرورت ہے کہ وہ سب سے پہلے
اچھے ذوق رکھنے والے صحیح اردو لکھنے والے اور ماہر فن ڈراما نگاروں
کی خدمات حاصل کریں۔ مشیوں۔ ادا آموزوں یا دوسروں سے یہ کام نہ
لیں۔ پرانی طرز کے ڈرامے جن کی خصوصیات ہم نے علیحدہ باب میں بیان
کی ہیں کبھی قبول نہ کریں۔ فن کے ماہرین کی قدر کریں اور انہیں اس کا
کافی معاوضہ دیں تاکہ وہ اس کو روپیہ کمانے کا اچھا ذریعہ بنا سکیں۔ اس
طرح قدر کرنے سے اچھے ڈراما نگاروں کی فہرست میں خاطر خواہ اضافہ
ہوگا اور اردو ڈراما ترقی کرے گا۔ دوسری ضرورت یہ ہے کہ مختصر ڈرامے
قبول کئے جائیں۔ اردو فلم کبھی ۱۳ یا ۱۴ آرٹیل سے کم نہیں ہوتا اور اس
کے لئے وقت تقریباً تین گھنٹے صرف ہوتا ہے۔ جو بہت زیادہ ہے۔ اگر

اردو فلموں سے بے ضرورت اور بے محل لگانے حذف کر دے جائیں تو اختصار ہو سکتا ہے۔ جتنکی اور جھونڈی چیزیں نکال دی جائیں اور لگانے کم کر دے جائیں تو یہ ”پریل“ کم ہو سکتے ہیں۔ اس طرح اردو فلم صرف دو گھنٹے میں ختم ہو سکتا ہے۔ تیسری ضرورت ڈراما کی زبان ہے۔ موجودہ زبان طرز قدم کی زبان ہے جس کے متعلق رسوائے لکھنا تھا کہ ”بمبئی کے پھلی بازار کی بول چال ہے“ روزمرہ سلیبس اور فصیح زبان میں ہونا ضروری ہے۔ گانوں کی زبان بھی نکھری ستھری ہونی لازمی ہے۔ اردو فلموں میں اکثر لگانے غیر ہندو زبان میں لچر ٹیچ ہوتے ہیں۔ اس ابتذال اور رکاکت کو جلد سے جلد دور کرنا چاہئے۔ چوتھی ضرورت گانوں کا با محل اور با موقع ہونا ہے۔ لگانے مقام اور وقت کے لحاظ سے موزوں ہوں۔ اور یہ کم سے کم اور عمدہ عمدہ ہوں۔ یہ نہ ہو کہ ڈراما کا ہر فرد گارہ ہے فنون لے میں اور جھونڈی دھن میں۔ گانے میں فنی خوبی کے علاوہ معنوی خوبی بھی ہو یعنی شعریت کا بھی خیال رکھا جائے۔ پانچویں ضرورت صحیح تلفظ کا ادا کرنا ہے۔ ایسے اداکاروں کا انتخاب کیا جائے جو نہ صرف اردو صحیح بول سکتے ہوں بلکہ مکالموں کی معنوی خوبیوں کو بھی سمجھ سکتے ہوں تاکہ وہ مکالمہ سمجھ کر ادا کلائی کریں۔ امریکی فلم کمپنیوں میں اکثر ایسے اداکار ہیں جن کی مادری زبان انگریزی نہیں ہے اور نہ وہ انگریزی پر حاوی ہیں لیکن بہتی

اس کی کوہ اس خوبی سے پورا کرتے ہیں کہ فلم دیکھنے والوں کو یہ سامان دیکھنا
 بھی نہیں ہوتا۔ پہلے وہ اپنے پارٹ کو اپنی مادری زبان میں سمجھ لیتے ہیں
 اور جب ہر ہر فقرہ کا مطلب خوب ذہن نشین ہو جاتا ہے تو انگریزی
 تلفظ کی مشق کرتے ہیں یہاں تک کہ معیار پر پورے اترتے ہیں کبھی ایسا
 نہیں ہوا کہ ان کا تلفظ معیار سے گرا ہوا ہو اور انہیں فلم میں پارٹ دیا
 گیا ہو۔ دراصل ان کی محنت شاقہ۔ دیکھیں اور کاوش ان کی ترقی کا باعث
 ہوتی ہے۔ برخلاف اس کے ہماری کمپنیوں میں بہت سے اداکار اردو
 سمجھ نہیں سکتے اور صحیح تلفظ ادا نہیں کر سکتے لیکن وہ کبھی اردو سیکھنے
 اور لب و لہجہ درست کرنے کی کوشش نہیں کرتے۔ کیا وجہ ہے کہ فلم کمپنیاں
 سختی نہیں کرتیں؟ اردو زبان آسان ہے اور اگر ذرا بھی سختی ہو تو یقیناً
 چارے اداکار جلد اس کو چال کر لیں گے۔ یہ امید رکھنا کہ وہ خود شوق۔
 دیکھیں اور فرض کی ادائیگی کے سلسلہ میں اردو سیکھیں گے فضول ہے البتہ
 اگر فلم کمپنیاں معاوضہ میں کمی کر دیں اور اردو دانی کی شرط سختی سے عائد
 کر دیں تو یقیناً رو بہ حال کڑے کی دھن میں زبان بھی درست ہوگی اور
 تلفظ بھی صحیح ہوگا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستانی فلم کو عمر اور ماحول کے لحاظ
 سے امریکی فلموں کے مقابلہ میں گھرا کر اصول تنقید کے خلاف ہے۔ لیکن

اس طویل عرصہ میں اردو بولنے فلم کی ترقی اور مانگ بتا رہی ہے کہ وہ جلد سے جلد میاں پر پہنچنے کے لشبے میں ہے۔ کمپنیوں نے مقبولیت کی وجہ سے روپیہ کمایا اور اس روپیہ سے بھکار خانوں کی آرائش میں اتنا فائدہ کیا اور اب وہ ماہرین فن کی تلاش میں ہیں۔ یقین ہے کہ اسی سلسلہ میں وہ اُن فوجیہ کی طرف بھی متوجہ ہوں گی جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے۔ اور جوں ہی کمپنیوں نے ان کی طرف توجہ کی اور سختی سے ان کا خیال رکھا فلم سازی دن دو فی اور رات چو گنی ترقی کرے گی۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ارکوڈراما بھی ترقی کرے گا۔

مستقبل اردو ڈراما کا

(۴)

اردو ڈراما کا مستقبل شاندار ہونے کے لئے ضروری ہے کہ علمی و ادبی ادارے اس کی طرف توجہ کریں۔ ادب اور فن کے لحاظ سے ڈرامے پیش کریں۔ اس سلسلہ میں جامعہ ملیہ دہلی کی کوششیں قابل ذکر ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسن اور محمد حبیب صاحب بی۔ اے سماجی اور اصلاحی ڈرامے لکھ رہے ہیں۔ اس کے علاوہ بچوں کیلئے نہایت پاکیزہ ڈرامے ڈاکٹر عابد حسن اور ڈاکٹر ذاکر حسین صاحبان لکھ رہے ہیں۔ سینٹس کالج دہلی کے پروفیسر اشتیاق حسین صاحب ڈراموں کی فنی ترقی میں بڑا حصہ لے رہے ہیں۔ ہندوستانی ایکادمی نے فریبٹل اور نائن روآں اور نعیم الرحمن صاحبان سے ترجمہ کرائے۔ توقع ہے کہ دوسرے علمی و ادبی ادارے اس طرف جلد متوجہ ہوں گے۔

اردو رسائل کو ڈراما نگار اور نقاد پیدا کرنا چاہئے۔ نیرنگ خیال

، اڈیٹر حکیم یوسف حسن صاحب نے ۱۹۲۷ء میں تحفہ "نیات" شائع کیا ، اس کے علاوہ ادیبوں نے خود بھی بعض ڈرامے لکھے۔ ساتھی کے اڈیٹر شاہد رحمان صاحب بی۔ اے آنرز نے میٹر لنک کے ترجموں کا ٹھیکہ لے رکھا ہے۔
 "اڑنے پہلے سال" ڈراما نمبر "نکالا" "شاہجہاں" افسانوں اور ڈراموں
 نے وقف ہے۔ اس کے علاوہ اردو کا ہر سالہ اسی کوشش میں ہے کہ
 موں کی اشاعت کا انتظام کرے۔ نقادوں کے سلسلہ میں فلمی رسائل سے
 توقع تھی لیکن انہوں نے بہت کم نقاد پیدا کئے کیونکہ ان کے رسائل
 عیار پست ہے ضرورت ہے کہ وہ اس طرف زیادہ توجہ کریں اور فلمی ڈراموں
 زادی کے ساتھ صحیح معنوں میں بے لاگ تنقید کریں جب تک فلمی
 ہوں کی اصلاح نہ ہوگی اردو ڈراما مجموعی حیثیت سے ترقی نہ کر سکیگا۔
 رسائل نے ڈراموں سے دلچسپی لینے والوں کی فہرست میں بعض
 رہ مذاق رکھنے والے اصحاب کا اضافہ کیا۔ "کاروان" میں محمد ملک
 بنے ایک ایکٹ کے بعض ڈرامے بہت اچھے لکھے۔ ناکارہ جید کاروان
 فائدہ بخشی "نیرنگ خیال" میں شائع کر دیا۔ پطرس نے ساتنامہ نیرنگ
 خیال میں "تائیس" نئے ڈھب پیش کیا اور تاثیر نے "سلوی" کا
 نیرنگ خیال میں شائع کر دیا۔ پطرس اور تاثیر ڈراما کے اچھے نقاد
 ہیں۔ ان کے علاوہ رسائل نے بہت سے مصنفین مترجمین اور نقادوں

کو پیش کیا۔ لیکن چونکہ ان کا ذکر دوسرے ابواب میں آچکا ہے اسی لئے یہاں
 نامناسب ہے۔ دوسرے مصنفین اور مترجمین تو کبھی نہ کبھی اردو ڈراموں
 پر کچھ نہ کچھ لکھتے ہی رہتے ہیں لیکن تذکرۃ بالا اصحاب ایک عرصہ سے
 خاموش ہیں۔ اس لئے انہیں اردو ڈراموں کی طرف توجہ کرنے کی
 زیادہ ضرورت ہے۔

ڈراما کی ترقی کیلئے اشیع کی اصلاح بہت ضروری ہے۔ اور یہ
 اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ فن سے واقف اشخاص ان کو اپنے
 ہاتھوں میں نہ لے لیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ مشوقیہ ڈرامیٹک کلب
 کا قیام بھی ضروری ہے جو تجارتی اصول کو پیش نظر نہ رکھے بلکہ اس کا
 مصلح نظر ادب اور فن کاری ہو۔ اس سلسلہ میں حیدرآباد کی دو انجمنیں
 قابل ذکر ہیں ایک ”انجمن ترقی ڈراما“ اور دوسری ”بزم تیشیل“ ساول اللہ کہ
 محمد فضل الرحمن صاحب بی اے آنرز۔ عطاء الرحمن صاحب ابو ظفر عبد الواحد
 صاحب ایم۔ اے محبوب علی صاحب طاہر ایم۔ اے۔ یم ایڈ۔ محی الدین بیگ
 صاحب بی۔ اے عصمت اللہ صاحب وغیرہ جیسے ڈراما سے دلچسپی لینے
 والے حضرات کے زیر نگرانی ہے اور اس نے شرافت امشب بیگ صاحب بی اے
 شکور بیگ صاحب بی۔ اے الہال بی۔ ظفر الحسن صاحب عبد الرب صاحب۔
 ظفر علی سزدا صاحب اور ”غزنوی“ جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ اس نے

فضل الرحمن صاحب کے ظاہر باطن۔ نئی روشنی جشرات الارض اور جسم کی امانت
 بیگ صاحب کا غلط دغلہ کامیابی کے ساتھ پیش کئے۔ آخر الذکر ان
 عزیز احمد صاحب بی اس کا مستقبل پیش کر چکی ہے۔ اور اکبر دفا کا
 ڈراما "زندگی" کو مختصر ایچ کر خوالی ہے۔

کالجوں میں بھی ڈرامے کا قیام اردو ڈراما کی ترقی کا باعث
 ہوا۔ حیدر آباد میں نظام کالج۔ خمانیہ کالج۔ سٹی کالج اورنگ آباد کالج
 کی انجمن خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ نظام کالج کی انجمن نے مصنف کے
 ہذا کے دو ڈرامے "مخالطہ" اور "انتخاب ہدایاگانہ" پیش کئے اور مسٹر
 شہریار۔ مسٹر شاہنواز۔ قریشی بی اے۔ مسٹر عبدالحی بی اے مسٹر خورشید
 علی۔ مسٹر جے پال کشن۔ مسٹر پیارے موہن۔ مسٹر محمود۔ مسٹر کاظم حسین۔ مسٹر
 ہادی جعفری۔ مسٹر اقبال چند جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ خمانیہ کالج کی انجمن
 نے عزیز احمد صاحب بی اے کا ڈراما "کالج ڈے" ڈاکٹر فاجہ عین صاحب
 کا فائو سٹ۔ میر حسن بی اے و مخدوم محی الدین بی اے صاحبان کا پیش
 کے ناخن "ایچ کئے اور مخدوم محی الدین صاحب جمیل احمد صاحب اور
 عباس علی خاں صاحب جیسے اچھے اداکار پیدا کئے۔ سٹی کالج کی انجمن نے
 شرافت امڈ بیگ صاحب بی اے کا ڈراما "غلامی" پیش کیا۔ اورنگ آباد
 کالج کی انجمن نے مولوی دلچ الدین صاحب بی اے بی ٹی کا ڈراما "طلح بالبحر"

ایضیح کیا۔ صلاح بالجبر موکیر کا کامیاب تجربہ ہے اس کو دو ایک اور انجمنوں نے
 بھی ایضیح کیا۔ اس کے علاوہ مختلف کالجوں اور ہوشلوں کی انجمنوں نے
 ڈراما کو ترقی دینے کی کافی کوشش کی۔ اسی سلسلہ میں غلام محمد خاں صاحب
 بی اے کے دو ڈرامے ”حسن سلوک“ اور ”کلمہ“ اور سر فرار علی صاحبہ نوش
 کا ”دو دیشیان“ اور ظفر الحسن صاحب کا ”طیب حاذق“ بھی قابل ذکر ہیں۔
 حیدر آباد سے باہر جامعہ ملیہ کی انجمن نے ڈاکٹر ذاکر حسین حیدر
 مددہولی اور ڈاکٹر عابد حسن صاحبان کے اکثر ڈرامے کیلئے اسٹیفنس کالج
 دہلی کی انجمن نے اشتیاق حسین صاحب قمریشی کے بہت سے ڈرامے ایضیح
 کئے۔ ہندوستان سے باہر بھی اردو ڈراما ایضیح کر نیکی کوششیں ہو رہی ہیں اس سلسلہ
 میں جاپانی یونیورسٹی نے پہلی کامیاب کوشش کی اور سدرشن صاحب کے ڈراما
 ”ماں کی پرنکیا“ کو پرفیسر برلاس کی نگرانی میں ایضیح کیا۔ ان کے علاوہ دوسرے
 کالجوں میں بھی ڈرامہ امیگ کلب ہیں اور جہاں نہیں ہیں وہاں ان کے قیام
 کی کوششیں ہو رہی ہیں۔

ہماری یونیورسٹیوں کو چاہئے کہ ڈراموں کو نصاب میں رکھیں جس
 طرح سے کہ شکسپیر یا دوسرے ڈراما نگاروں کے ڈرامے مختلف جماعتوں میں
 شریک نصاب ہیں اسی طرح نادلوں اور افسانوں کے ساتھ ہی ساتھ اردو
 ڈرامے بھی شامل کر لیں۔ اردو ڈرامے اگر نصاب میں رکھے جائیں گے تو یونیورسٹیوں

کے پروفیسروں اور طلباء میں ڈراما کا سنجیدہ مذاق پیدا ہو گا اور وہ نصائب
کے لئے عمدہ سے عمدہ ڈرامے لکھنے کی کوشش کریں گے۔ ہماری بعض
یونیورسٹیوں نے اس ضرورت کو محسوس کیا ہے اور رفتہ رفتہ ایک ایک
ڈراما داخل نصاب ہو رہا ہے۔ جہاں ڈراما شریک نصاب ہوا وہاں اصول
تنقید اور فن ڈراما سے متعلق لٹریچر بھی ہتیا ہو گا۔ کیونکہ طلباء کو اس کی
ضرورت ہوگی اور ضرورت کے ساتھ ہی ملک کے نقاد اس طرف متوجہ
ہوں گے۔ اس طرح ڈراموں کے ساتھ ساتھ تنقیدی اور فنی لٹریچر میں
بھی اضافہ ہو گا۔

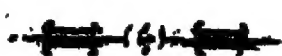
گورنمنٹ اگر اردو ڈراما کی سرپرستی کرے تو ڈراما کو بہت فائدہ
پہنچ سکتا ہے جس طرح سے کہ لڑکیوں کے نصاب کیلئے گورنمنٹ کی طرف سے
انعامات مقرر تھے اور اس سلسلہ میں مصنفین اور مولفین کی امداد گیلی
اور انہیں ترغیب دلائی گئی اسی طرح اگر ڈراموں پر بھی انعامات دے
جائیں اور ڈراما نگاری کی ترغیب دلائی جائے تو بڑی مدد مل سکتی ہے۔
شکر ہے کہ اس ضرورت کو گورنمنٹ نے محسوس کیا اور بعض ڈراموں پر
انعامات عطا کئے۔ توقع ہے کہ آئندہ اس طرف زیادہ توجہ کی جائیگی۔
یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ اگر بادشاہ - رؤسا - امرا اور
اہل ذوق اردو شاعری کی سرپرستی نہ فرماتے تو کیا تعجب کہ اردو شاعری

فیو آتا نہ ہوتا جتنا کہ آج ہے۔ یہ اردو ڈراما کی یقیناً بد قسمتی ہے کہ اس
 ہی اقتدارِ صاحب کی سرپرستی ابھی حامل نہیں ہوئی۔ مگر یہ کیا کچھ کم ہے کہ
 مانگاری اب مامیانہ چیز نہیں خیال کی جاتی۔ ڈراما نگار کو اب بری
 بن سے نہیں دیکھا جاتا۔ اس بارے میں تو خصوصاً شوقیہ ڈرامٹک
 کالج کی انجمنیں اور دوسرے علمی و ادبی اداروں نے بڑی جدوجہد
 ڈراما کو ہر حیثیت سے بہت بلند کیا۔ اسی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ
 داور و سوا ب شوقیہ ڈرامٹک کلب اور کالج کی انجمنوں کی سرپرستی
 ہے ہیں اور مستقبل قریب میں وہ اور زیادہ مدد دینگے۔

فلم کمپنیوں کی اصلاح سے اردو ڈراما کی بڑی توقعات وابستہ
 ہیں۔ ایک ایسی ٹولہ، احتجاج اور پروپیگنڈے کی سخت ضرورت ہے کہ
 اس کی وجہ سے فلم کمپنیوں میں ڈراما نگاری کی خدمات ”پرانے طرز کے
 ہوں“ کی بجائے نئے طرز کے فن اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے
 مانگاریوں کے سپرد کی جائیں۔ فلمی رسائل کو چاہئے کہ ”سنت دیرینہ“
 خلاف قدم اٹھائیں لیکن چونکہ ان میں سے اکثر ادبی معیار پر پورے
 نہیں اترتے اسی لئے یہ کام بھی اگر ادبی رسائل ہی انجام دیں تو توقع
 ملتی ہے کہ یہ شکل بھی آسان ہو جائے گی۔

بلاشبہ اردو ڈراما کی ترقی کیلئے کوششیں ہو رہی ہیں لیکن ہماری

کوششوں میں اتحاد اور یکجہتی نہیں ہے۔ اس کی سخت ضرورت ہے کہ ہماری اصلاحی انجمنیں علمی ادارے۔ شوقیہ ڈرامٹک کلب۔ رسائیل وغیرہ متفقہ طور لائحہ عمل تجویز کریں اور اس پر سختی کے ساتھ پابند رہیں۔ ایک آل انڈیا ڈرامٹک اسوسی ایشن ہو اور مقامی انجمنیں ادارے اور کلب سب سب مرکزی اسوسی ایشن سے ملحق کر دئے جائیں۔ اس طرح ایک مقررہ نظام العمل مرتب ہو سکتا ہے اور اتحاد عمل کے ذریعہ کل کی کامیابی آج ہی حاصل کی جاسکتی ہے :



- (1) *An Introduction to Dramatic theory*
By Allardyce Nicoll.
- (2) *Some Dramatic Opinions*
By Sydney W. Carruth.
- (3) *On Dramatic method* By H.G. Barker.
- (4) *Bernard Shaw* By Frank Harris
- (5) *The English Stage* By Allardyce Nicoll.
- (6) *Mr. Dean's Lectures*
- (7) *A Study of the modern drama*
By H. Berrett. H. Clark.
- (8) *An Essay on Laughter* By J. Sully.
- (9) *The Tragical in daily life*

By Maeterlinck.

- (11) Le Rire By Bergson.
- (12) Shakespeare in India By C. J. Sisson.
- (13) The Indian Theatre By Yagnik.
- (14) My life in art By Stanislavsky.
- (15) Wit & its relation to the unconscious.
- (16) The development of drama

By Brander Mathew.

- (17) A Study of Drama By B. Mathew.
 - (18) The principle of Play-making By do
 - (19) The Psychology of Laughter & Comedy
- By J. Y. T. Greig.

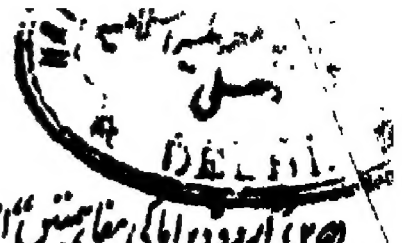
(۲۰) نامک ساگر از محمد عمر نور الہی صاحبان

(۲۱) شرح اندر سبھا "از پروفیسر محمد حسن رضوی ادیب مطبوعہ رسالہ اردو" ۱۹۲۶ء

(۲۲) مضامین شہر متعلقہ اندر سبھا مطبوعہ "دلگداز"

(۲۳) مقدمہ "دکرم اردو سی" از عزیز مرزا صاحب مرحوم

(۲۴) تحفہ تیاتر "خاص نمبر نیرنگ خیال جولائی ۱۹۲۶ء"



(۲۵) اردو ڈراما کی معامیتیں "از اقیاز علی صاحب تاج مطبوعہ کاروان ۱۹۳۲ء

(۲۶) مقدمہ "قریب عمل" از تمارا چند صاحب۔

(۲۷) مقدمہ راج دلاری از لالہ کنور سین صاحب۔

(۲۸) تقریب "تین ٹوپیاں از محمد عمر نور الہی صاحبان۔

(۲۹) تقریب "باپ کا گناہ" از حکیم احمد شجاع صاحب۔

(۳۰) دیباچہ "ڈراما اکبر" از آغا طاہر صاحب۔

(۳۱) دیباچہ "ہزارہ" از اشتیاق حسین صاحب قریشی۔

(۳۲) دیباچہ "معلم اسودہ"

(۳۳) دیباچہ "گناہ کی دیوار"

(۳۴) "جدید تھیٹر اور ڈراما" از جمیل الرحمن صاحب بی اے مطبوعہ کاروان۔

(۳۵) اردو ڈراما از محمد حسین صاحب ادیب مطبوعہ ہمایوں۔ جون جولائی

۱۹۳۲ء۔

(۳۶) اسلامی لٹریچر میں ڈراما کا فقدان از محمد حسین صاحب ادیب مطبوعہ

"ساتھی" جنوری ۱۹۳۲ء۔

